

La ligne de flottaison : violence, silence et oubli.

Bertrand Gervais
Études littéraires, UQAM

Quelles formes prend la violence dans l'imaginaire contemporain? Quelle place occupe-t-elle? À quelles images nous convie-t-elle? On déclare à l'envi que ses formes sont excessives, que la violence contamine tout et que ses images ouvrent des failles par où la peur s'immisce jusque dans notre for intérieur.

Le spectacle de la violence est devenu permanent. La télévision, le cinéma et la littérature lui font la part belle et ses représentations atteignent des niveaux d'intensité inégalés. Nous avons quitté, et depuis longtemps, le mode de l'allusion pour entrer de plain pied dans le régime de l'explicite. Les corps sont montrés dans leurs violences, leurs excès et leurs blessures. Et on s'inquiète : la violence que nous connaissons maintenant est-elle un phénomène nouveau ou le prolongement d'un état de fait depuis longtemps avéré? Que dit-elle de nous?

L'exaltation de la violence apparaît comme un trait caractéristique de notre époque, déclare Sylvio Cotta¹. Désordres et désastres nourrissent un imaginaire de la fin qui semble insatiable. Terroristes et tueurs en série attisent nos peurs qui, par ailleurs, décuplent notre intérêt. Nous sommes partagés entre la fascination et la répulsion.

Même si, comme le dit Marie-José Mondzain, « chacun de nous a avec la violence une connivence, une relation, une familiarité, qui ne sont pas étrangères à la définition de la vie elle-même »², le fait est que peu d'entre nous avons un réel contact avec cette violence qui nous fascine³. C'est la violence imaginaire qui nous émeut et nous préoccupe. La violence représentée.

¹ *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 14.

² Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 20. Mondzain avait déjà exploré l'idée dans « Image, violence et pensée : ouverture de pistes », in *Image et violence*, Actes du colloque L'image et la violence, BPI, CNRS.

³ Je cite Katherine Dunn (« What They Had to Contend with... », in *Death Scenes. A Homicide Detective's Scrapbook*, Los Angeles, Feral House, 1996, p. 30).

Je dirai d'ailleurs, à la suite de Gilbert Kirscher, que La violence « n'est pas d'abord dans la matérialité du geste, de l'événement, dans la quantité d'énergie dépensée. Elle est dans la signification du geste, de l'événement, de l'énergie dépensée. Elle est dans l'interprétation : elle est pour l'homme qui est homme en tant qu'il a affaire aux significations, les donnant, les recevant, les échangeant. »⁴

La violence a une double dimension. La première est a-sémiotique. C'est la force brute du coup : des chairs sont violentées, des objets et des corps sont fracturés. Le contact entre des corps, quels qu'ils soient, provoque des chocs, des transformations et des ruptures. C'est l'ordre matériel du monde qui est atteint. La seconde est sémiotique. La violence est une forme symbolique construite à l'arrachée à partir de ce matériel le plus vigoureusement a-symbolique et a-sémiotique. La violence, ce n'est pas simplement la force brute d'un coup sur un membre, mais sa signification pour un sujet qui l'interprète. Le coup devient violence à la suite d'un travail de désignation et d'interprétation, d'un regard qui la construit en ces termes⁵. C'est un résultat, une forme symbolique. Je m'intéresse ici à cette seconde dimension, à la violence, par conséquent, en tant qu'objet de représentation et d'interprétation. À la violence en tant qu'ensemble de signes en action.

L'action violente a des traits qui aident à l'identifier : la spontanéité, par exemple, le fait que l'acte se manifeste abruptement, comme une libération; ou encore la discontinuité, l'imprévisibilité, le caractère éphémère et irréfléchi de l'acte⁶. Mais ceux-ci ne caractérisent une action violente que parce qu'un sujet les lui attribue. Il la reconnaît d'abord comme violence et seulement après confirme-t-il son attribution. La violence n'est pas une induction, c'est une déduction, voire un raisonnement par hypothèse. C'est d'emblée qu'on décide qu'il s'agit de violence et seulement ensuite confirme-t-on son hypothèse, justifie-t-on son interprétation. C'est un coup de force. Si, comme le signale Yves Michaud, « la violence est aussi difficile à définir

⁴ Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses de l'université de Lille, 1992, p. 23.

⁵ Barbara Michel dit la même chose en fonction du meurtre : « Si d'un côté le meurtre est tout à fait réel, d'un autre il n'apparaît qu'à partir de représentations. La réalité du meurtre flotte selon ce que l'on perçoit, veut percevoir ou peut percevoir. Il peut y avoir autant de crimes que de critères pour l'appréhender. Le meurtre se confond avec les représentations qui le font apparaître [...]. » (*Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 127)

⁶ Ce sont les traits par lesquels Cotta identifie l'action violente dans *Pourquoi la violence?* (*op. cit.*, p. 57).

qu'elle est aisée à identifier »⁷, c'est bien parce que sa définition, chaque fois, répond à de nouvelles exigences et engage un nouveau jeu d'interprétants.

Selon cette perspective, la question n'est pas de savoir quels sont les signes de la violence, puisque tout peut devenir signe, mais plutôt à quelle régie sémiotique la violence nous convie-t-elle? À quel paradigme, à quel jeu d'interprétants? À quel imaginaire?

1- Violence et représentation

Le spectacle contemporain de la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise. Il est le symptôme en fait d'une profonde insécurité face au monde et à ses significations. La répétition, voire l'exacerbation des scènes de violence qui caractérisent notre époque sont des façons de réaffirmer sans cesse l'illisibilité du monde, son opacité. Pour Cotta, « la violence d'aujourd'hui dérive de la crise de valeurs qui caractérise notre époque »⁸. Mais, plus qu'une axiologie en crise, elle apparaît surtout comme une ontologie secouée à même ses assises, le symptôme d'une crise du sens. La violence dit le chaos du monde. Et son spectacle répété affirme son impossible rétablissement, la lente et irrévocable dérive du monde. Olivier Mongin a raison de dire que les « images de la violence contemporaine n'ont pas spécialement de vertu cathartique »⁹. Car, pour en détenir une, il faudrait qu'elles donnent lieu à un nouvel ordre, tandis qu'elles ne font que reconduire le spectacle du déséquilibre. Mongin constate que

la violence des images contemporaines sort le plus souvent des sentiers tracés par le muthos (récit) et ne cherche pas à offrir au regard du spectateur des objets eux-mêmes épurés. La désensibilisation contemporaine [...] participe d'un double échec de la catharsis : échec d'un regard brouillé par une violence diffuse et trouble, échec d'une « configuration » de la violence par un récit susceptible de l'épurer.¹⁰

La violence mise en récit et en image ne fait pas que dire le chaos du monde, entreprenant à sa façon de le mettre au pas, elle l'entretient. Elle y participe tout autant qu'elle le montre.

Pour rendre compte de ce traitement contemporain de la violence, je vais m'arrêter à une figure emblématique de la violence et de ses ressorts à notre époque: celle du tueur. Ce dernier incarne le désordre, dans sa force disruptive. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur deux figures de tueur. La première est un tueur mythomane, un tueur qui, coincé de toutes parts, finit par

⁷ Le paradoxe apparaît d'emblée dans l'entrée de l'*Encyclopedia Universalis* consacrée à la violence et rédigée par Yves Michaud (1988, vol 18, p. 915).

⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁹ Olivier Mongin, *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, p. 149.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

exploser et détruire son monde. Le second est un tueur en série, qui accumule quant à lui les victimes. Cette dernière figure fascine l'imagination contemporaine. On ne compte plus, depuis le milieu des années 80, les fictions littéraires et cinématographiques qui mettent en scène des psychopathes. Les figures de Hannibal Lecter, tiré des romans de Thomas Harris, tous adaptés au cinéma, ou de Patrick Bateman, du roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, lui aussi adapté au cinéma, sont devenues des références. Or, cette fétichisation des tueurs découle d'une fascination pour une violence démesurée et incontrôlable. Et elle souligne peut-être bien le fait que le processus à l'œuvre n'est pas une catharsis au sens traditionnel du terme, mais une inoculation. Comme si la violence pouvait nous être inoculée et que, transmise par petites doses, une fiction à la fois, elle pouvait nous protéger contre son véritable déploiement.

Les deux types de tueurs identifiés expriment différemment le chaos du monde contemporain, l'un, le tueur fou, en exploitant les ressources de la catastrophe subite et imprévisible; l'autre, le tueur en série, en échappant à toute logique évidente, en se présentant comme pure anomalie. On retrouve le premier dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, paru en 2000, et le second dans *Zombi* de Joyce Carol Oates, paru quant à lui en 1995 (1997, pour la traduction française)¹¹. Ces deux textes se rejoignent en ce qu'ils mettent en scène, l'un de façon immédiate, l'autre de façon à peine voilée, des personnages historiques, de véritables tueurs : Jean-Claude Romand, pour *L'Adversaire*; et Jeffrey Dahmer, pour *Zombi*.

Ces deux exemples, différents et par la violence mise en scène, et par le traitement littéraire qui lui est accordé, me permettront de développer trois types d'arguments.

Le premier et plus important concerne les liens du sujet à sa propre violence. Que sait le tueur de son acte? De quoi se souvient-il? Que peut-il en dire? Sur un plan cognitif, d'une part, j'avancerai que c'est l'oubli, et l'oubli sous toutes ses formes, qui caractérise les liens du sujet à sa violence. La violence, surtout fondatrice, est essentiellement nocturne, c'est-à-dire qu'elle échappe au regard, y compris au regard de la conscience du sujet même qui en est responsable. L'exemple de Jean-Claude Romand le montrera de façon explicite dans un premier temps. Sur un plan énonciatif, d'autre part, je soutiendrai que le silence caractérise le rapport du sujet à sa propre violence. Je ferai mien en fait l'argument de Eric Weil : ce qui est au cœur de l'existence du violent « ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence

¹¹ Les éditions utilisées ici sont : Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., folio n° 3520, 2000; Joyce Carol Oates, *Zombi*, Paris, Stock, 1997 (New York, Dutton, 1995). Dorénavant les références à ces éditions seront faites entre parenthèses dans le corps du texte.

absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente »¹². Les dires de Quentin, le narrateur de *Zombi*, me permettront d'explorer cette hypothèse, dans un second temps.

Le deuxième argument concerne la statut même de cette violence. Est-elle fondatrice ou symptôme? Fondatrice, en ce sens qu'elle vient fonder l'identité d'un sujet, d'une communauté; ou symptôme, parce qu'elle est plutôt l'indice d'une situation qu'elle vient signifier? Je fais l'hypothèse que la violence fondatrice est nécessairement occultée, qu'elle s'impose comme un mystère, un véritable secret, ce qui échappe au regard. Elle est donc objet d'oubli et de silence. La violence comme symptôme, quant à elle, est essentiellement spectaculaire. Plus précisément, ce spectacle est une énigme, un signe opaque qui ne révèle rien de sa véritable signification. Les modalités du silence et de l'oubli y sont régulièrement inversées et la violence apparaît comme le fait d'un surhomme plutôt que d'un sujet frappé d'idiotie.

La violence fondatrice échappe au regard et sa présence ne peut être déduite bien souvent que par ses résultats : le rétablissement d'un équilibre, par exemple, ou l'arrêt d'une crise. Plus la violence est essentielle à l'identité du sujet ou d'une communauté, et plus elle échappe au regard, plus elle se fait invisible, devenant source d'oubli. Le mystère de la violence est la cause de son occultation.

La violence spectaculaire, quant à elle, est une énigme, un signe qui reste opaque sur ses significations, qui ne donne rien d'autre voir que lui-même. Il y a là un signe, mais son objet continue à échapper. Cette violence se donne à voir, elle apparaît même comme un spectacle, à la fois fascinant et répugnant, dont le caractère obsédant est d'autant plus fort que la crise dont elle indique l'existence échappe à toute résolution et à toute véritable compréhension. La violence spectaculaire est, en ce sens, fondamentalement énigmatique. Elle ne donne rien à voir au-delà de ses propres éléments superficiels. Elle cache le fait qu'elle recouvre un secret, qui n'est autre que ses propres causes.

L'importance du spectacle contemporain de la violence est, dans la perspective de René Girard¹³, une preuve que nous sommes dans une crise sacrificielle, c'est-à-dire que la violence fondatrice ne parvient plus à dénouer la crise qui s'éternise et se reproduit à l'infini. Celle-ci s'est enrayée et cet état de fait est à l'origine du spectacle d'une violence exacerbée, sans cesse

¹² Eric Weil, *Logique de la philosophie*, Paris, J. Vrin, 1996 (deuxième édition revue), p. 58.

¹³ Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, Littératures, 1972.

reconduit. Or, ce spectacle cache tout autant qu'il ne montre, car la crise, sauf sous ses formes ritualisées et narrativisées, s'y trouve occultée¹⁴.

Le troisième argument porte sur la scène même de la violence. Scène nécessairement imaginaire. Je tenterai de montrer que de tous les lieux imaginés qui permettent de penser la violence, à la fois comme fondement et spectacle, comme silence et oubli, l'un des plus efficaces est le labyrinthe. Le dédale est le lieu par excellence de la violence, car le seul événement digne de mention qui se produit dans son enceinte, dans le cadre du mythe grec où il apparaîtrait, est un combat contre un monstre. Or, cette violence donne lieu dans les versions anciennes du mythe à un mystère : nul ne sait ce qui s'y est passé. Le Minotaure est mort et Thésée a tout oublié de son combat. Il ne peut rien en dire. Cet oubli et le silence qu'il implique ne sont pas un accident, mais une propriété essentielle du labyrinthe et il signale, entre autres, que la violence qui y a eu lieu est fondatrice. Mais le labyrinthe libère de la violence uniquement le héros qui parvient à s'y échapper. La labyrinthe est une figure polyvalente, aux implications complexes et je me servirai de ses ressources symboliques. En fait, je m'en servirai comme révélateur des formes et statuts de la violence représentée.

2- Violence et oubli

Dans *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère relate le procès et, ce faisant, la vie de Jean-Claude Romand, ce Français qui a réussi l'incroyable exploit de se faire passer pendant dix huit ans pour un médecin. En janvier 1993, aux prises avec une grave situation financière et sur le point d'être démasqué, il tue sa femme et ses deux enfants, ses propres parents, leur chien, il essaie de tuer sa maîtresse, puis entreprend de se suicider en avalant des comprimés et en mettant le feu à sa maison. Mais le médicament est périmé et l'incendie aisément maîtrisé par les pompiers qui ont tôt fait de sauver la vie du forcené. Comme le signale la quatrième de couverture, « L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. »

¹⁴ Une chose est sûre, le traitement actuel de la violence signale un étonnant point aveugle : dans notre société de consommation, qui repose sur la transparence et l'accessibilité, l'obsession pour une violence exacerbée, qui se donne avant tout sur le mode de l'opacité, permet d'en indiquer non seulement les limites, mais le caractère illusoire et aliénant. Elle permet d'en déconstruire le mythe. Le roman de Ellis, *American Psycho*, le fait même en toutes lettres : son psychopathe est courtier à Wall Street et représente l'élite de la société de consommation et du monde de l'argent...

Le cas a fasciné la France et le monde entier. Au-delà des multiples reportages, deux films ont été réalisés qui ont repris la matière, sinon la manière du récit – ce sont respectivement *L'Adversaire* de Nicole Garcia (2003) et *L'emploi du temps* de Laurent Cantet (2000) –; un documentaire a été diffusé, *Le roman d'un menteur*, de Gilles Cayatte; deux des psychiatres chargés de l'évaluation de Romand ont témoigné du cas dans *L'Affaire Romand, le narcissisme criminel*¹⁵; et Philippe Romon a même écrit un roman, intitulé *Le Bienfaiteur*, qui reprend la figure du tueur mythomane¹⁶.

Cette série de textes atteste de la force de cette figure de mythomane, poussé dans ses derniers retranchements et acculé à un acting out d'une rare violence. Comment quelqu'un peut-il vivre dans le secret, l'imposture et la supercherie toutes ces années, sans jamais se faire remarquer? Comment un simple examen raté à l'université peut-il ouvrir la voie à une telle bifurcation (68, 101)? Jean-Claude Romand l'explique en termes simples : « quand on est pris dans cet engrenage de ne pas vouloir décevoir, le premier mensonge en appelle un autre, et c'est toute une vie... » (57) L'argument est faible, à moins de considérer que le mensonge initial est fondateur, un tournant décisif (73) et qu'il équivaut en fait à l'entrée dans un labyrinthe, un labyrinthe à ligne continue, où le pèlerin n'a d'autre choix que de poursuivre sa route jusqu'au centre du dédale, là où se terre une bête, un monstre au corps double qui tue tous ceux qui parviennent à le rejoindre. C'est un labyrinthe de faux-semblants, expression dont se sert lui-même Romand (183).

La fascination d'Emmanuel Carrère pour Jean-Claude Romand est forte. Et ses effets sont spontanés. Carrère lui écrit une lettre, déclarant ainsi : « Depuis que j'ai appris par les journaux la tragédie dont vous avez été l'agent et le seul survivant, j'en suis hanté. » (36) Carrère s'identifie d'emblée au tueur : « Je ressentais de la pitié, une sympathie douloureuse en mettant mes pas dans ceux de cet homme errant sans but, année après année, replié par son absurde secret [...]. Et je me retrouvais choisi [...] par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. » (45-46) Mais cette fascination de Carrère repose moins sur le meurtre lui-même que sur le destin de cet homme. Sur ce labyrinthe qu'il s'est créé et qu'il a longuement fréquenté. Elle porte sur son errance sur les autoroutes de France, sur la vacuité d'une vie passée à se sauver de

¹⁵ Denis Toutenu et Daniel Settelen, *L'affaire Romand : Le narcissisme criminel. Approche psychologique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁶ *Le bienfaiteur* (Paris, L'Archipel, 2002) réfère explicitement au titre de Carrère, inversant comme il se doit la valeur de la figure initiale de l'adversaire. La vie de Romand y est d'ailleurs à peine romancée.

la vie et de sa vérité, et à s'inventer un monde imaginaire qui seul pouvait répondre à ses attentes et à son narcissisme.

Carrère décide très vite d'écrire sur l'affaire Romand. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les détails de l'instruction, mais bien plutôt : « ce qui se passe dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau; qu'il ne passait pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels; qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. » (35) Il semble que Carrère ait déjà une connaissance intime de ces journées de musement et de dissolution de soi dans le non-être. Lui aussi, déclare-t-il, en guise de justification pour sa fascination morbide, sait « ce que c'est de passer toutes ces journées sans témoin : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister. » (99)

Le cas Romand est fascinant pour cette dichotomie entre monde réel et imaginaire qu'il parvient pendant presque toute une vie à transcender. Il témoigne d'une vie d'errance dans un labyrinthe, signifié à la fois par les forêts du Jura et le réseau des autoroutes françaises, par les mailles d'un mensonge d'un incroyable rendement, ainsi que par l'inefficacité et la lourdeur de l'administration française, incapable de repérer un imposteur sur plus de dix-huit ans. Mais il témoigne aussi des effets d'une violence qui s'impose par son caractère nécessairement voilé. Un des moments les plus fascinants du livre de Carrère est le témoignage de Romand à son procès. C'est que tout ce qui entoure les événements du 9 janvier 1993 y apparaît voilé, soumis à un imparable oubli. Que la posture de Romand soit de mauvaise foi ou non, c'est-à-dire que son amnésie soit liée à une stratégie d'évitement plutôt qu'à une véritable incapacité à se rappeler, le fait est que son témoignage est marqué du sceau de l'oubli.

À plus d'une reprise, il avoue ne pas se souvenir de ses actions ou des événements. Il a des blancs de mémoire. Je ne me souviens pas, dit-il. Quand on tente de reconstruire la scène fatidique du 9 janvier, évoquant une dispute entre Florence, sa femme, et lui, il ne sait quoi répondre, son esprit n'a rien retenu.

S'il y avait eu une scène de ménage, pourquoi la cacher? Je ne me sentirais pas moins coupable mais ce serait une explication...ce serait peut-être plus acceptable... Je ne peux pas dire avec certitude qu'elle n'a pas eu lieu, mais je ne me la rappelle pas. Je me rappelle les autres scènes de meurtre, qui sont tout aussi horribles, mais pas celle-là. Je suis incapable de dire ce qui s'est passé entre le moment où je consolais Florence sur le canapé et celui où je me suis réveillé avec le rouleau à pâtisserie taché de sang entre les mains. (161)

Plus tard, Romand essaie de répondre aux questions du juge, qui lui demande comment il a tué ses deux enfants. Il ne parvient pas à donner de détails précis.

‘Qu’avez-vous dit à Caroline [sa fille qu’il s’apprête à tuer]? a repris la présidente après une demi-heure de suspension.

- Je ne sais plus... Elle s’était allongée sur le ventre... C’est là que j’ai tiré. (163)

- Vous ne pensez pas qu’Antoine a pu entendre les coups de feu? [...]

- Je n’ai pas d’image de ce moment précis. C’était encore eux, mais ça ne pouvait pas être Caroline... ça ne pouvait pas être Antoine...

- Est-ce qu’il ne s’est pas approché du lit de Caroline? Vous l’aviez recouverte de sa couette pour qu’il ne se doute de rien...

(Il sanglote.)

- Vous avez dit à l’instruction que vous aviez voulu faire prendre à Antoine du phénobarbital dilué dans un verre d’eau et qu’il avait refusé en disant que ce n’était pas bon...

- C’était plutôt une déduction... Je n’ai pas d’image d’Antoine disant que ce n’était pas bon.

- Pas d’autre explication?

- J’aurais peut-être voulu qu’il dorme déjà.’ (165)

Plus loin, lors de cet interrogatoire, la présidente l’informe que des voisins l’auraient vu traverser la rue pour relever sa boîte à lettres. La réponse de Romand est désarçonnante : « Est-ce que je l’ai fait, demande-t-il, pour nier la réalité, pour faire comme si? » (165) L’accusé semble incapable d’aucune introspection ou réflexion sur ses propres actions. Il demande à la cour, aux juges, aux psychiatres et même à Carrère, de lui expliquer son propre comportement. De lui expliquer à lui-même! Cette incapacité qu’ont les êtres violents de comprendre leur propre violence ne doit pas surprendre. La violence rend aveugle, elle voile tout d’un profond mystère. L’être violent se consume tout entier dans son action qui ne laisse aucune place au langage et à la mémoire.

Romand, ainsi, ne parvient pas à se souvenir avec précision du déroulement des événements au cœur de son labyrinthe personnel. Il ne se rappelle pas, par exemple, le trajet qu’il a pris jusqu’à la maison de ses parents. Il se souvient, nous dit Carrère, de « s’être garé devant la statue de la Vierge que son père entretenait et fleurissait chaque semaine. Il le revoit lui ouvrant le portail. Ensuite, il n’y a plus d’image jusqu’à sa mort. » (166)

Une telle amnésie permet à Romand de se protéger, non pas de la sentence du jury – sa culpabilité est incontestable –, mais de la violence même de ses actes. Car reconnue, elle ne peut qu’annihiler le sujet. Romand, nous dit d’ailleurs Carrère, « n’a pas accès à sa propre vérité mais

la reconstitue à l'aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias. » (184) La vérité lui est admise en dose homéopathique. Il n'a aucune intériorité, bien entendu parce que cette intériorité s'est dissoute dans le labyrinthe de sa vie. Et que ce qui a été vécu dans le labyrinthe, à l'écart des regards, doit rester dans le labyrinthe, ce qui s'y est produit ne peut jamais affleurer à la conscience et à la représentation.

Je fais l'hypothèse que cet oubli, pour opportun qu'il soit, est le trait essentiel d'une violence fondatrice, d'une violence qui doit rester occultée¹⁷. Et cet oubli n'est jamais mieux représenté que par le labyrinthe. L'oubli est au cœur du mythe de Thésée. Et Romand, en pénétrant dans un labyrinthe de sa propre composition, met ses pas dans ceux du héros grec. Il chemine jusqu'au centre de ce labyrinthe, où l'attendent bien entendu un monstre, qui n'est autre que lui-même, et une tuerie qui voit à la destruction de son monde, puisqu'il tue son arbre généalogique au complet. Regardons de plus près le mythe du labyrinthe, qui permet de bien comprendre la logique sous-jacente à cet oubli, dont la présence n'est pas tant judicieuse que fondamentale.

2.1 Le labyrinthe et l'oubli

L'épisode central du mythe du labyrinthe est, on le sait, la mise à mort du Minotaure. Cet épisode a ceci de particulier que, dans de nombreuses versions du mythe, l'événement est dérobé. La scène de la mise à mort du Minotaure est passée sous silence. On ne sait pas comment il est tué, comment Thésée a pu s'y prendre pour l'occire. Comme si l'opacité du labyrinthe était complète et que le seul événement digne de ce nom à s'y produire était l'objet d'une occultation. Robert Graves rapporte à cet effet :

[...] Ariane donna à Thésée le peloton de ficelle et lui recommanda de le suivre jusqu'à ce qu'il se trouve auprès du monstre endormi, alors il lui faudrait le saisir par les cheveux et le sacrifier à Poséidon. Il retrouverait son chemin en réenroulant le peloton de ficelle.

¹⁷ L'oubli de la violence, d'une violence fondatrice, apparaît en littérature et au cinéma, telle une trace en creux du caractère prépondérant de cette régularité. Que ce soit dans le roman *Death, Sleep, and the Traveler* (*La mort, le sommeil et un voyageur*) de John Hawkes, dans des films tels que *Lost Highway* de David Lynch ou *Memento* de Christopher Nolan, l'acte meurtrier est nimbé de mystère pour son agent. L'oubli y joue un rôle essentiel et chaque fois le labyrinthe y apparaît de façon formelle ou thématique. J'ai développé un tel argument dans : « Le texte, le lecteur et le musément », chapitre 4 de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 105-146; « Le Minotaure intérieur. Violence et altérité dans *Lost Highway* de David Lynch », *Cinémas*, vol 13, no3, 2004, p. 95-117; « Traqué, détraqué. *Memento* ou le texte d'une mémoire brisée », *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Christian Vandendorpe et Denis Bachand, eds., Québec, Éditions Nota bene, collection Littérature(s), 2002, pp.315-330.

La nuit même Thésée suivit ses instructions. Tua-t-il le Minotaure avec l'épée qui lui aurait donnée Ariane ou avec ses mains, ou avec sa fameuse massue, on n'est guère d'accord à ce sujet.¹⁸

Voilà tout ce qui est dit de la mise à mort du Minotaure. La scène n'est jamais décrite, elle est présentée au conditionnel (une suite d'événements à survenir), puis comme une hypothèse de déroulement, sur laquelle on ne peut faire que des conjectures. Comment le Minotaure est-il tué ? À coups d'épée, de poings ou de massue ? Thésée se sert-il de l'épée que son père lui a laissée ? Utilise-t-il la massue de Périphèthès, arme réputée infaillible et dont Thésée est dit ne jamais se départir ? Graves ne peut le préciser. Thésée est dit sortir du labyrinthe couvert de sang, et c'est tout. La pièce maîtresse de ce mythe est donc esquivée, passée sous silence.

Que le meurtre échappe au regard est une conséquence logique de son cadre. Il survient au cœur du labyrinthe, dans un lieu que Thésée est seul à connaître. Lui seul a pu y entrer et en sortir ; lui seul a vu le Minotaure, sans avoir à payer de sa vie ce sacrilège, et lui seul sait ce qui s'est déroulé en son enceinte.

Le meurtre survient donc à l'abri des regards. Dans la version de Graves, la scène est réduite à sa plus petite expression, soit à l'identification de l'action générique qui permet de l'identifier comme épreuve décisive (tuer le monstre). L'événement est l'objet d'un mystère. Il se dérobe à l'œil du spectateur. Il est totalement à imaginer. Le labyrinthe est une scène opaque, un point de fuite sans cesse reporté, dans une perspective nécessairement tronquée¹⁹.

Cette opacité est marquée par une occultation fondamentale. Comment est mis à mort le Minotaure ? Plutarque n'en dit rien²⁰. Catulle non plus. Le Minotaure tombe comme s'abat l'arbre lors d'un ouragan²¹. Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, on apprend simplement que : « Aidé par une vierge, le fils d'Égée retrouva au moyen d'un fil qu'il enroulait la porte d'accès difficile par où nul autre avant lui n'était revenu ; aussitôt après, ayant enlevé la fille de Minos, il fit voile vers Dia [...] »²². Des auteurs plus récents parlent d'un corps à corps²³, quand ils n'esquivent pas la scène au complet. André Siganos présente les séquences fondamentales du

¹⁸ Robert Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967 (1958), tome I, p. 361.

¹⁹ Les représentations picturales du labyrinthe, elles, font la part belle à la mise à mort du Minotaure. Nombreuses en effet, sont les scènes où l'on voit Thésée lever le bras afin d'asséner un coup mortel à la bête agenouillée, déjà par conséquent dans la posture de la défaite. Ces scènes illustrent l'événement essentiel à l'identification du labyrinthe de Cnossos.

²⁰ Plutarque, *Vies parallèles*, tome I, Paris, Les belles lettres, 1993, p. 26.

²¹ Catulle, *Poésies*, Paris, Les belles lettres, 1958, p. 64.

²² Ovide, *Les métamorphoses*, tome II, Paris, Les belles lettres, 1928, p. 65.

²³ Lucilla Burn, *Mythes grecs*, Paris, Seuil, 1994, p. 45 ; Ariane Eissen, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p.115.

mythe et explique, à la façon de Graves : « Thésée tue le monstre en l'étranglant ou à coups de poing (dans d'autres versions à l'épée), apparemment sans véritable combat (certains disent même que le Minotaure était endormi). »²⁴ L'indétermination apparaît en toutes lettres.

Il y a là, dans cette scène toujours dérobée, dans cette épreuve qui échappe à toute représentation, au point de disparaître, un secret d'un type particulier. Il n'est jamais révélé. Il ne s'agit donc pas d'un événement sur lequel le récit du mythe revient, un acte caché devenant de la sorte un secret qui doit être divulgué en temps et lieu, un secret qui recèle une faute, secret d'autant mieux gardé que la faute est grande, comme le parricide d'Œdipe, mais au contraire d'un événement qui, une fois accompli, est pour ainsi dire oublié. Il est une épreuve décisive, qui permet d'effectuer symboliquement le passage du pouvoir de la Crète à Athènes, et à Thésée de s'imposer comme héros, puis de devenir le roi d'Athènes, mais il ne revient plus jouer un rôle quelconque dans la suite du récit. Il définit et détermine, mais ne mine pas. Au contraire, il s'évanouit comme une pierre s'enfonce au fond de l'eau.

Le fait d'échapper à la description inscrit cette mise à mort du côté d'une logique de l'oubli. Elle est la résultante de la réunion de deux figures de l'oubli, celles du labyrinthe et de Thésée. L'oubli visé ici est lié à la mémoire de soi et de ses propres actions, plutôt qu'à celle d'un passé glorieux ou d'un savoir qu'il est impératif d'entretenir. Il n'est pas consécutif à une drogue; au contraire, il est constitutif du sujet lui-même, de ses modes d'être. C'est l'oubli, donc, comme *modalité de l'agir*.

On retrouve cette modalité de l'agir à l'œuvre chez Jean-Claude Romand. Son incapacité à se souvenir de la scène au cœur de son labyrinthe est symptomatique de cette structure particulière. Ce qui s'y est produit échappe à la mémoire et à la conscience. Romand n'a pas d'image des événements qu'il a lui-même provoqués. Il n'a pas d'image du meurtre de ses enfants. Pas d'image de sa femme au moment où il l'a tue. Comme si ses actions n'étaient pas du domaine du visible et que la réalité de ses gestes résistaient à la représentation. Ces morts sont passées à l'oubli, car le présent, ce temps de l'action, est un pur morceau d'angoisse qui ne peut être que refoulé, chassé de la mémoire. Mais cet oubli ne survient pas simplement dans l'après-coup, dans une stratégie d'évitement, il le fait au moment même où l'action se déroule. C'est l'oubli en acte, l'oubli *in praesentia*, seule façon peut-être de permettre au sujet d'agir. L'occultation de la scène centrale de la mise à mort du Minotaure le montre bien. Or, si l'oubli y joue un rôle prépondérant,

²⁴ André Siganos, *op.cit.*, p. 52.

c'est bien parce qu'il caractérise non seulement le lieu où il survient, le labyrinthe, mais le héros qui s'y aventure, Thésée.

Le lieu de l'oubli

L'oubli est un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe et de la violence qui en est au cœur. Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles, de la façon de retrouver son chemin. Le labyrinthe, c'est l'errance. Le dédale implique une multitude de choix à faire qui enfoncent le sujet toujours plus profondément dans la confusion. En fait, le labyrinthe n'est pas un lieu de mémoire, mais tout le contraire, c'est-à-dire un endroit fait pour le *musement*, pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes, comme autant de dédales. Le labyrinthe comme lieu de musément et d'une errance de la pensée est défini non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artéfact dont on peut apprécier la forme ou la beauté, mais comme processus subjectif, trajectoire de connaissance, un espace-transit, lieu à la fois d'un transit et d'une transition.

En raison de son dédale, de la ligne brisée de ses tracés, dont la disposition est difficile à établir, où les différences sont atténuées et les perspectives bloquées, afin de tout dérober à l'œil interne de la pensée, il s'impose comme un lieu où la mémoire dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire ordonnée. Il a pour but de déjouer le sujet qui s'y aventure, et non de l'aider à se retrouver dans les fils de sa mémoire. Comme le dit Jean-Pierre Vidal, le labyrinthe exclut la mémoire de son aire par une « nécessité structurelle »²⁵.

Si le labyrinthe apparaît comme un lieu de l'oubli, on comprend que ce n'est pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oubli, une amnésie complète, mais d'un oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à rétablir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée, qui se réinvente sans cesse, par la force des choses car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi. Un musément. Qui n'est pas une absence de mémoire, mais une errance.

Le concept de musément a été défini par le philosophe américain Charles Sanders Peirce. Il le décrit comme une forme de rêverie ou de méditation. Puis il se ravise parce qu'il s'agirait avant tout d'une rêverie pleine, sans perte de conscience, sans absence complète de soi. Le musément

²⁵ Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991, p. 59.

serait plutôt de l'ordre du jeu, mais d'un jeu aux propriétés particulières : « En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. »²⁶

Selon les termes de cette description, on peut identifier l'errance dans le labyrinthe au musement, avancer que cet espace est le symbole même du musement. En tant qu'itinéraire à tracés multiples, faits pour égarer le voyageur, en tant que lieu de la confusion et de la perte de soi, dans les méandres de ses dédales, l'expérience du labyrinthe est à l'image de celle du musement, quand le sujet avance sans savoir où il va, sait sans savoir qu'il sait, et se laisse dériver dans ses pensées. Le sujet dans un labyrinthe ne connaît jamais qu'une fraction de l'espace total, et encore cette fraction il ne parvient même pas à la saisir dans sa complexité, incapable qu'il est, sans l'aide d'un fil providentiel, d'en reproduire le dessin. Le labyrinthe est le symbole d'une pensée à la dérive, qui tout en se sachant être pensée est incapable de suivre son propre cheminement.

Cette errance de l'esprit, cette flânerie sans fin dans des lieux vides de sens ne sont jamais mieux illustrées que par la vie de Jean-Claude Romand. Ses dix-huit années passées à ne rien faire, à simuler une carrière de médecin chercheur à l'Organisation Mondiale de la Santé, des années entières consacrées à rouler sur les routes de France, à attendre dans des chambres d'hôtel aux abords d'aéroports, à faire les cent pas dans des centres commerciaux, à fréquenter les bibliothèques et les cafétérias, les parkings et les aires d'autoroutes, d'autres lieux encore dont on imagine aisément le caractère anonyme illustrent à merveille cette faculté de l'esprit de se désarrimer du cours des choses pour se perdre dans des entrelacs de pensées disjointes. Romand s'est créé de toutes pièces, mais de ces pièces qui ont la consistance d'images reflétées dans un miroir, un labyrinthe où il s'est perdu. Il a fait du musement, non une échappée hors de la raison, mais un mode de vie, un mode essentiellement déraisonnable. Car il a fait d'un cul-de-sac, un mensonge ridicule lors d'un examen, un principe de vie. Romand s'adonne à la rêverie et à l'errance, seul moyen de rendre vraie cette vie imaginaire de médecin qu'il a menée. Comme l'explique Carrère :

Quand il faisait son entrée sur la scène domestique de sa vie, chacun pensait qu'il venait d'une autre scène où il tenait un autre rôle, celui de l'important qui court le monde,

²⁶ Charles S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », traduction de l'article présente dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p. 174.

fréquente les ministres, dîne sous des lambris officiels, et qu'il le reprendrait en sortant. Mais il n'y avait pas d'autre scène. Pas d'autre public devant qui jouer l'autre rôle. Dehors, il se retrouvait nu. Il retournait à l'absence, au vide, au blanc, qui n'étaient pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie. (101)

Romand est un être prédisposé à faire du musement une modalité de l'agir. Il s'invente donc un labyrinthe de faux-semblants dont il suit le dédale sans coup férir. Il ne faut pas se surprendre que, rendu à son centre, il y trouve l'oubli. Un des exemples les plus surprenants de ce musement au cœur du labyrinthe apparaît le dimanche après-midi, quand déjà le drame en est rendu à sa dernière scène. Cette ultime dérive de l'esprit ne doit rien à une stratégie d'évitement du tueur, en plein procès, qui pourrait se servir de ses blancs de mémoire comme mécanismes de défense (juridique, psychiatrique, etc.), mais dépend d'une des pièces à conviction laissées sur la scène du crime. Il s'agit d'une vidéocassette, d'un enregistrement d'une durée de trois heures. Pour la première fois, comprend-on, Romand a joué au scribe et laissé une trace de son musement. Une trace concrète et irréfutable.

Cet enregistrement a lieu le dimanche après-midi, après que Romand ait tué femme et enfants, son père et sa mère, après avoir tenté de tuer Corinne, qui a été sa maîtresse, dans les environs de Fontainebleau. Il est de retour à la maison, au cœur de son monde détruit. Florence, Caroline et Antoine sont dans leur lit, tous morts. Plus tard, Romand entreprendra de se suicider en mettant le feu à la maison. Mais entre temps, dans ce laps de temps qui sépare la tuerie du suicide, dans ce Temps de la fin, univers frontalier sujet à tous les dérèglements, à toutes les errances, Romand sombre dans un musement d'une incroyable durée. Au centre de ce labyrinthe, au bout d'une route qu'il a empruntée pendant dix-huit ans, il va se projeter sur la surface légèrement bombée d'un écran, de l'écran de sa télévision. Emmanuel Carrère nous explique ainsi que :

Pendant 180 minutes, il a enregistré [sur la cassette vidéo] des fragments d'émissions diffusées sur la dizaine de chaînes qu'il captait par satellite : des variétés et du sport, l'ordinaire d'un dimanche après-midi télévisuel, mais haché par un zapping frénétique, une seconde sur une chaîne, deux secondes sur une autre. L'ensemble constitue un chaos morne et irregardable que les enquêteurs se sont astreints à regarder. [...] Il en ressort qu'il est resté sur le canapé à jouer de la télécommande de 13h 10 et 16h 10, mais aussi qu'il a commencé alors que la cassette était à mi-course. Une fois arrivé à la fin, il a pris soin de la rembobiner et de recouvrir de son zapping toute la première partie, ce qui tend à indiquer qu'il voulait effacer un enregistrement antérieur. Comme il dit n'en avoir aucun souvenir, on est réduit aux conjectures. (175-176)

Ce zapping frénétique de trois heures, cette errance de chaîne en chaîne, esprit libéré de ses amarres et voguant d'une image à l'autre, sans jamais s'attacher ni s'arrêter, mais au contraire accumulant dans l'arbitraire le plus complet, le jeu pur des associations, les scènes et les émissions, est l'expression par excellence du musement et de cette forme active de l'oubli. À défaut d'errer sur les autoroutes de France, Romand s'est mis à errer sur les chaînes de sa télévision, voyageur sans but, uniquement préoccupé par ce pur présent que constitue le défilement des images. Romand a enregistré son zapping, pour effacer des traces nous dit Carrère, mais je préfère croire qu'il l'a fait parce que ce musement projeté sur la surface bombée de l'écran était sa seule réalité et qu'il ressentait le besoin qu'elle soit ancrée, inscrite, transcrite sur une feuille ou un ruban quelconque.

Romand entendait se suicider après son passage à l'acte, il a d'ailleurs mis le feu à sa maison. Pourquoi prendre le soin, pendant trois heures, d'enregistrer son zapping afin d'effacer une preuve, quand il pouvait tout aussi bien se servir de la cassette comme carburant? Pourquoi zapper, quand il pouvait enregistrer de façon continue une chaîne quelconque? On n'y aurait vu que du feu. Non, le zapping enregistré de Romand ne cache rien, il dit plutôt, et en toutes lettres, que le chaos s'est superposé à la vie, à son ordre et à ses images. Son zapping est pure violence de l'esprit. Et il dit la violence de la rupture et de la discontinuité, il dit la violence de la ligne brisée.

En fait, le long ruban de la cassette vidéo s'impose comme véritable fil d'Ariane. Témoignage par excellence de l'errance dans le labyrinthe. Le ruban retrace l'itinéraire de Romand, il témoigne du chemin parcouru pendant ces heures d'attente avant la fin et rend compte de ce dédale d'images et de scènes sans valeurs ni fonctions. Elles ne disent rien en soi, ces images; ce n'est que dans leur concaténation, leur enchaînement qu'elles signifient. Le ruban de la cassette vidéo est cette bande linéaire qui vient ramener le multiple à du singulier, le plurivoque à de l'univoque. Il rétablit une ligne, le fil d'une pensée, même si celle-ci n'a aucune unité, qu'elle se disperse au contraire dans la divergence. Le zapping est l'indice que le monde de Romand n'est rien d'autre qu'un labyrinthe où cette vérité qu'il a rejointe – le fait qu'il n'est autre que le monstre lui-même, dans un renversement symbolique irrécusable – résiste à se faire connaître et impose au sujet un oubli complet. Et en tant que témoin, enregistrement, il montre que cette violence occultée donne lieu à une représentation compensatoire qui en exprime la manière, à défaut de la matière.

Le labyrinthe est musement. Cela explique peut-être pourquoi la scène de la mise à mort du Minotaure reste à jamais enfermée entre ses murs. Elle ne peut remonter à la surface, à la conscience, car elle survient dans un musement, qui ne peut jamais être représenté, par définition, mais simplement identifié comme mouvement possible de la pensée. Seule sa conclusion est connue, comme un rêve dont il ne reste plus qu'un souvenir ténu, l'événement évanoui dans les ondes d'une eau qui ne peut être marquée, mais simplement séparée de façon éphémère. Cette logique du musement explique pourquoi Romand, même s'il ne parvient jamais à se souvenir de ce qui s'est réellement produit, ne refuse jamais pour autant les conclusions de l'enquête. Il sait ce qui est arrivé, il ne sait juste pas comment cela a pu se produire. C'est que la violence qui s'est déchaînée à Clairvaux était fondatrice ; elle l'engageait tout entier et le définissait, puisqu'elle s'est imposée comme sa seule vérité, tout aussi inévitable qu'un destin. Cette violence, il avait dû longtemps l'anticiper et il a fini par la rejoindre, retrouvant de ce fait, et pour la première fois, une certaine unité, sa vie imaginaire et sa vie réelle réunies dans un rituel sacrificiel qui avait pour tâche de les détruire l'une l'autre.

L'être de l'oubli

Si le labyrinthe est musement, qui d'autre que Thésée, un être marqué par l'oubli, pouvait en percer le mystère ? « Thésée, c'est l'oubli », affirme Jean-Pierre Vidal²⁷. Qu'il soit identifié à cette absence est indéniable. Au sortir du labyrinthe, il emmène sur son bateau Ariane, qui l'avait aidé à cette condition. Thésée, pourtant, l'abandonne rapidement lors d'une escale sur l'île de Naxos. Les avis sur les raisons de ce geste diffèrent. Les uns disent que Thésée s'est senti coupable de cet amour, mais les autres affirment plus simplement qu'il l'a oubliée, aidé peut-être en cela par Dionysos, qui lui serait apparu en songe pour l'inciter à ce geste. Quoi qu'il en soit des raisons invoquées, le fait est que Thésée repart de Naxos, laissant derrière lui Ariane. Mais cet oubli n'est qu'une entrée en matière pour le prochain qui le suit immédiatement et qui provoque la mort d'Égée, son père.

Thésée avait promis à Égée que, s'il revenait victorieux de la Crète, il hisserait une voile blanche en signe de réussite. Mais il oublie de le faire. Quand Égée, du haut de l'Acropole, voit le bateau approcher avec ses voiles noires, il devient fou de douleur et se laisse tomber dans la mer. Par cet acte manqué, qui jamais ne revient le hanter, Thésée devient le maître d'Athènes.

²⁷ Jean-Pierre Vidal, *loc. cit.*, p. 55.

Cet oubli n'est pas le dernier. Avec Pirithoos, Thésée descend au Tartare délivrer Perséphone²⁸. Ils évitent ensemble de traverser le Léthé, le fleuve mythique « qui dispense l'oubli aux âmes des défunts »²⁹. Ils entendent ainsi tromper l'oubli. Mais, ce à quoi ils pensaient échapper les saisit au corps. Car on n'échappe pas à l'oubli quand c'est un principe identitaire. Hadès les emprisonne, usant d'un subterfuge. Il les invite à s'asseoir, mais le fauteuil qu'il leur offre n'est qu'une autre forme de l'oubli. Collés à ce siège de l'oubli, ils seront tourmentés pendant quatre ans, jusqu'à ce que Héraclès les en délivre. Fait étonnant, l'oubli fait partie de la chair même de Thésée et de Pirithoos. Le fauteuil se lie à leur corps. Ils ne font plus qu'un, peut-être bien parce que, dans l'oubli, rien n'est séparé. D'ailleurs, quand Héraclès les libère, une partie des fesses de Thésée reste collée sur le banc.

On le voit à ces exemples, l'oubli surdétermine le personnage. On pourrait même pousser un cran de plus cette logique en précisant que seul un personnage marqué par l'oubli pouvait se fier à un stratagème aussi simple et familier qu'un peloton de fil pour ressortir d'un lieu aussi complexe qu'un labyrinthe. Il n'y a qu'un personnage qui se sait oublieux pour se fier à un tel moyen mnémotechnique plutôt que de se servir de sa propre faculté. Le peloton de fil joue ici le même rôle que l'écriture, dont l'invention a d'abord signifié une réduction de la mémoire³⁰, voire une nature oublieuse.

Romand, tout autant que Thésée, est un être de l'oubli. Sa vie, il la lui doit. Il oublie de se rendre à son examen et s'ouvre un long périple, une mythomanie transformée en ontologie. Il vit dans l'oubli, puis oublie comment il a tué sa famille et sombre finalement dans un coma qui lui fait, pendant quelque temps, tout oublier.

La vie de Romand repose sur un secret, sans cesse reconduit. Ce secret, qui menace à tout instant d'être rompu, c'est l'imposture, cette séparation nette entre vie affichée et vie réelle. Romand ne travaille qu'à une seule chose et c'est de faire oublier qu'il n'est pas celui qu'on le croit être, de faire oublier qu'il est dans l'imposture, qu'il est un faux et que, chaque matin, quand

²⁸ Il y a, dans cette mésaventure, une reprise à peine voilée de l'épreuve du labyrinthe, ce que Pierre Brunel a bien aperçu : « la représentation des enfers redouble celle du labyrinthe, – à moins que ce ne soit l'inverse. » (*L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 101)

²⁹ Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 18. Il précise ensuite : « Dans cette métaphore [de l'oubli comme fleuve], l'oubli se confond purement et simplement avec l'élément liquide et fluide qu'est l'eau. » (*id.*)

³⁰ On trouve cette adéquation dans le *Phèdre* de Platon : « [l'écriture] produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture [comme Thésée dans le fil d'Ariane], c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs [...] » (Paris, Flammarion, 1964, 274e, p. 165).

il va travailler, c'est une non-vie qui commence, une période de vacance, un espace vide, un temps à remplir avec tout ce qui fait perdre du temps. Voilà! Sa vie est consacrée à perdre son temps : à trouver des façons de passer le temps entre deux mises en scène, de combler le vide avec du rien, du transitoire. Il ne construit rien, il ne fait rien, il est au contraire dans la passivité la plus complète, l'effacement. En fait pour qu'on oublie qu'il n'est qu'un imposteur, il fait tout pour se faire oublier. D'une part, à la face de son entourage. Romand est humble et effacé, il ne se vante jamais de ses bons coups, travaille à Genève, loin du milieu familial. Il n'est pas médecin traitant, mais chercheur, ce qui lui évite de recevoir des patients. Mais, il a appris à simuler le travail du chercheur, à discourir comme un médecin. Au tout début, il avait ainsi continué de suivre ses cours à la faculté de médecine, pour ne pas attirer l'attention sur le fait qu'il avait cessé d'étudier. « Calme, pondération, attention presque obséquieuse aux attentes de l'interlocuteur » (180) ont longtemps été ses principes de vie.

D'autre part, en effaçant toutes ses traces. Puisqu'il n'était pas où il devait être, à l'OSM à Genève par exemple, il lui fallait ne pas se faire repérer ailleurs. Pendant 18 ans, il a ainsi réussi à se faire oublier, fréquentant les haltes routières, les magasins anonymes, les non-lieux. Il est parvenu à ce que jamais sa femme ou son meilleur ami ne tentent de le rejoindre au travail, à partir en faux voyages d'affaires sans jamais quitter le pays, à inventer une vie sans aucune réalité, une vie dont l'illusion n'a jamais été percée.

La dichotomie franche entre ses deux vies, réelle et imaginaire, requérait aussi qu'il s'oublie, qu'il s'oublie lui-même. Romand a vécu dix-huit ans dans l'imposture, sans que jamais il ne remette en question cette décision irréfléchie de faire comme si, sans que jamais il ne lui vienne à l'esprit de se chercher de l'aide, afin de sortir du cul-de-sac. C'est dans l'inconscience la plus pure, dans l'oubli complet de la fragilité de sa propre situation, qu'il a mené sa barque.

Et ultimement, il a tenté de tout faire oublier, en éliminant son entourage avant la révélation. La destruction de son monde est le résultat logique de toute cette construction. Les acteurs principaux de son univers ne devaient jamais connaître leur véritable état d'aliénation. Ils devaient oublier jusqu'à la fin que ce monde qu'ils croyaient réel n'était qu'une fiction destinée à les protéger de la vérité.

L'oubli qui le définit apparaît même explicitement sous la forme du coma dans lequel il sombre après sa tentative de suicide. L'oubli est complet, Romand n'est plus pendant quelque temps qu'un corps sans conscience, une pure absence, ce qui ne pouvait être que le résultat de

cette déambulation à travers le dédale d'une imposture vieille de dix-huit ans. Et comme il se doit, au sortir de son coma, de ce lieu de l'oubli, Romand est un homme changé, tout à l'image de Thésée qui devient le roi d'Athènes. Il n'est plus un tueur, il est la victime de circonstances qui échappaient à son contrôle. Évidemment, disent les psychanalystes, le roman narcissique se continue, même après le passage à l'acte. Il a simplement pris une nouvelle forme, une nouvelle réalité.

2.2 La violence intérieure

L'action violente chez Romand est fondatrice. Elle n'est pas un accident de parcours, mais une composante essentielle de son identité. Elle était son horizon et elle a fini par s'imposer comme son seul objet de pensée, sa seule fin. Elle est devenue pour cette raison l'objet d'un oubli fondamental. Cet oubli est issu de son besoin de se protéger de la réalité de ses propres gestes aux conséquences implacables. Mais il répond aussi à la logique du sacrifice, la violence censée rétablir l'ordre se devant d'être effectuée à l'écart, loin des regards indiscrets, au plus profond d'un labyrinthe, là où seul l'écho de ses résultats peut être entendu.

Que cette même violence devienne par la suite spectacle – témoignage, roman, films – ne doit pas surprendre. L'imaginaire, comme on le dit de la nature, a horreur du vide. Et ce trou béant ouvert par la vie de Romand, ce long chemin qu'il a tracé jusqu'au cœur d'une violence sans pitié, ne peut qu'appeler au comblement. Et le spectacle auquel il donne lieu vient masquer le caractère essentiellement insupportable de la violence fondatrice.

Ces spectacles sont d'ailleurs décevants. Que ce soit *L'Adversaire* de Garcia ou *L'emploi du temps* de Cantet, ces films ne parviennent pas à mettre en image de façon convaincante l'errance et l'oubli. Cette violence de la vie de Romand est quelque chose qui se suggère et s' imagine, mais qui ne se montre pas. C'est un état d'esprit, un enchaînement de pensées, dont la somme provoque les dégâts que l'on sait, et non un corps mis en scène dans son agir. Un processus et non un résultat. On ne peut le lire sur le visage d'un acteur. Les seules images qui parviennent à rendre compte de cette violence sont mentales. Car la béance n'est jamais qu'un vide intérieur.

Il en va de la violence, en fait, comme du labyrinthe. Le dédale n'est jamais aussi complexe que lorsqu'il est suggéré par un texte, une narration. Ses représentations picturales sont limitées

par l'espace qu'elles peuvent occuper sur la toile ou l'écran. De la même façon, la violence n'est jamais aussi forte que lorsque sa représentation ne repose pas sur des images qui permettent de la montrer, mais sur des mots qui ouvrent la voie à l'invisible et à l'occulté, à l'oubli et à ses apories.

3- Le silence de la violence

À force d'être représentée de façon de plus en plus explicite, la violence, semble-t-il, est devenue banalisée. Comme pour la pornographie, son contact soutenu provoque une accoutumance, qui requiert une dose toujours plus grande pour retrouver son efficacité première. L'oscillation cardinale entre la fascination et la répulsion, qui est au cœur de notre attrait pour la violence, ne peut être maintenue que si les deux termes restent d'égale valeur. Dès que l'un s'estompe, l'autre est menacé de disparition. Or, rien n'est plus sujet à l'accoutumance que la répulsion. Il faut donc l'entretenir, augmenter les doses, faire dans la surenchère. La représentation devient spectacle. Par ce terme, il faut entendre non simplement ce qui est mis en scène, présent à l'esprit, mais ce qui s'impose comme scène, comme cadre de référence et unique objet du regard et de pensée. La violence spectacle devient son propre point de référence. Elle se déploie comme une sémiotique tentaculaire, constituée de signes mis en action qui viennent phagocyter tous les faits, toutes les représentations.

La violence engendre la violence. Ses images sans cesse appellent de nouvelles images, qui se substituent aux premières pour en renouveler l'expérience. Et, pour bien des critiques, la mécanique s'est emballée. La violence, de quelque façon que nous la définissions, déclare Martin Jay, de quelque façon que nous la mesurons, la justifions ou la condamnions, apparaît de façon toujours plus nette comme une particularité de l'interaction humaine³¹. Il cite d'ailleurs Paul

³¹ Martin Jay, *Refractions of Violence*, New York, Routledge, 2003, p. 10.

Crowther, pour qui ces représentations sont une source durable de plaisir et de fascination pour notre culture³².

La pointe de l'iceberg de cette fascination pour la violence est, du moins aux Etats-Unis, la figure du serial killer. Elle canalise les peurs voulant que la violence, dont les manifestations s'aggravent, menace notre existence même. Et si cette violence semble à ce point dangereuse, c'est qu'elle paraît être non pas réactive ou vengeresse, mais compensatoire et parfois même archaïque³³, comme une force brute qu'on ne peut contrôler et à l'irruption de laquelle on assiste impuissant. Le tueur en série est porteur d'une bestialité qui échappe à toute socialisation. Il est, nous dit Richard Tithecott, « la figure archétypale de l'impureté, le représentant d'un monde qui requiert une purification (cleansing). »³⁴ C'est le Minotaure intérieur, qui laisse transparaître le pervers sous le mondain, l'animal sous le social. Pour Tithecott, le tueur en série est la figure parfaite de l'altérité qui affirme « tout et rien en même temps, parce que c'est la normalité qui nous retourne notre regard. Le regard furtif que nous nous permettons nous dit tout ce que nous voulons savoir, et c'est assez pour nous effrayer et nous enchanter. C'est nous-mêmes que nous voyons. »³⁵

Si elle l'a déjà été, la figure du tueur en série n'est plus marginale. Elle n'est plus l'apanage d'une production de série B ou d'une littérature de gare, mais s'est imposée comme emblème de la fin du XX^e siècle, entre autres puisqu'elle parvient à elle seule à en résumer certains des principaux traits : complexité, désordre et opacité sémiotique, violence exacerbée, irrationalité et insensibilisation. À ces traits répond bien entendu, sur un mode compensatoire, la figure complémentaire de l'enquêteur, dont la quête et, ultimement, la victoire illustrent la maîtrise et le renversement de ces facteurs essentiellement négatifs.

L'engouement pour cette figure ne semble pas vouloir s'estomper. Entre 1990 et 2001, par exemple, on compte plus de 180 films mettant en vedette des serial killers et leur nombre a cru de façon presque exponentielle ces dernières années. Une figure telle que Hannibal Lecter, le psychopathe des romans de Thomas Harris (*The Silence of the Lamb*, *Hannibal*, *Red Dragon*), est devenue une tête d'affiche. À ses côtés, les véritables tueurs en série attirent aussi l'attention.

³² *Ibid.*, p. 2. La citation de Crowther provient de *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 97.

³³ Dans *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*, Erich Fromm distinguait ces formes de violence, auxquelles il ajoutait une toute première violence, liée au jeu (New York, Harper & Row, 1964, pp. 24-36).

³⁴ Richard Tithecott, *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

Certains sont célèbres : Ted Bundy que rien ne distinguait des professionnels de la classe moyenne; Edmund Kemper, un géant de deux mètres quinze; John Gracy, connu pour ses tableaux de clowns; David Berkowitz, dit *The Son of Sam*, qui recevait des ordres du chien de son voisin; Henry Lee Lucas qui a déclaré avoir fait avec son complice 350 victimes; et, bien entendu, Jeffrey Dahmer, à l'origine du personnage de Quentin dans *Zombi* de Joyce Carol Oates, et bien connu pour son cannibalisme, ses penchants homosexuels et son intérêt pour les zombies.

Les tueurs en série sont au cœur d'une importante commercialisation. Ils ont leurs encyclopédies et leurs propres sections en librairie, où se croisent polars et *True Crimes*. Ils ont leurs enquêteurs spécialisés du FBI, les *profilers*, qui ont rédigé de multiples témoignages, une matière première dont se sont emparés romanciers et scénaristes pour pimenter leurs intrigues. De multiples sites web sont consacrés aux serial killers. On vend des souvenirs et des t-shirts à leur effigie, des extraits de procès, des livres de confession, des reproductions de dessins ou de toiles faits par les tueurs incarcérés. Une compagnie américaine a même déjà offert des cartes de tueurs à collectionner. Pour quelques sous, on pouvait acheter un paquet de cinq cartes, enveloppées dans du papier d'aluminium et offertes avec une gomme à mâcher.

Évidemment, la figure du serial killer qui s'est imposée avec les années n'a que peu à voir avec les véritables tueurs en série. La tendance, on l'imagine aisément, est à l'exagération. Non seulement exagération de la violence des crimes perpétrés, mais encore de la puissance du tueur lui-même. De plus en plus, dans les fictions, le tueur en série apparaît comme un demiurge, un être supérieur sachant tendre des pièges complexes et déjouer les recherches des enquêteurs, un maître du raffinement, capable de contrôler le chaos du monde et le plier à sa guise. Hannibal Lecter est un être à la culture encyclopédique, un intellectuel d'un extrême raffinement et d'une grande prestance. Il apparaît tout à fait comme un Dédale, apte à imaginer un labyrinthe d'une surprenante complexité. Les pièges qu'il tend, les discours qu'il tient, sa capacité à échapper aux enquêteurs, sa violence contenue, mais prête à tout moment à éclater et à rompre quiconque se dresse contre lui, en font un personnage grandiose. La même description peut être faite de John Doe, le tueur en série de *Se7en*, le film de David Fincher (1995), qui tue ses victimes en respectant la liste des sept péchés capitaux³⁶.

³⁶ Pour citer d'autres exemples, pensons aux tueurs représentés dans *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Saw* (James Wan, 2004), *Suspect Zero* (E. Elias Merhige, 2005), ou *Kiss the Girls* (Gary Fleder, 1997).

Évidemment, les impératifs de la mise en intrigue et du caractère manichéen de l'opposition entre les forces du mal et du bien mises en scène favorisent une telle exagération. Plus l'ennemi est grand et plus la puissance et la valeur des forces qui finiront par le terrasser en ressortent grandies. Comme le signale Tithecott, « notre mystification du tueur en série s'accompagne d'une mystification de ses rivaux, les membres de l'escouade d'élite du FBI, dont l'objectif est de l'attraper. »³⁷ Mais cette démonisation repose aussi sur le besoin, qui n'est pas narratif mais bien symbolique, de subordonner le chaos du monde à l'œuvre d'un esprit supérieur. La dimension cathartique de ces fictions vient de l'établissement d'une raison, d'une cause supérieure, même si elle est négative, à l'œuvre dans le monde. Le chaos, dont la violence est le signe le plus évident, est en fait un dessein dont l'architecture est simplement trop complexe pour le commun des mortels.

Le labyrinthe du monde se doit d'être le résultat d'un démiurge, d'un génie ou d'un artiste. Le spectacle de la violence, en logique d'exacerbation, tend vers le sublime. Les actes violents, les mises à mort sadiques et les gestes de débauche constituent un signe de piste qui, pour confus qu'il soit, n'en repose pas moins sur le principe d'une signification transcendante. La violence n'est pas l'expression d'un chaos, le désordre n'est qu'apparent et il est l'expression d'un principe supérieur qu'il s'agit simplement de retrouver. L'incohérence cache en fait une rationalité dominante.

Or, et c'est bien ce que montre le *Zombi* de Joyce Carol Oates, le tueur en série n'a rien d'un être rationnel, ce n'est pas un génie, simplement pervers, il serait plutôt un idiot et un simple d'esprit. Il ne fait pas acte de parole, mais de silence. Ce n'est pas un surhomme, mais une victime. Ou encore, pour filer la métaphore, ce n'est pas un architecte mais une bête, ou plus précisément un monstre hybride, mi-homme mi-animal, caché au cœur d'une prison faite à son intention. Et le tracé du labyrinthe qui mène jusqu'à lui, le signe de piste qu'il a construit, loin d'être le résultat d'un esprit machiavélique, est accidentel, un effet de surface, l'expression chaotique d'un désordre cognitif majeur. Le tracé du labyrinthe est involontaire. Le spectacle est un épiphénomène et non une œuvre offerte. Si Jean-Claude Romand, dans *L'Adversaire*, pouvait apparaître tel un Thésée cheminant dans un labyrinthe de sa propre invention, jusqu'à rejoindre la bête et la devenir dans un renversement narcissique; Quentin, le personnage de Oates, s'impose d'emblée comme le monstre, maître et esclave tout à la fois, puisque prisonnier d'un labyrinthe

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

qui lui fournit des proies à volonté. Il n'a rien de machiavélique. Ce sont la brutalité et la violence aveugle qui s'expriment dans ses actions³⁸. Le tueur en série n'a pas de motif pour tuer sa victime, pas d'autre motif que ses propres désirs et rituels. C'est dire qu'il n'a pas de raison légitime de tuer (colère, vengeance, crime passionnel), mais encore que ses actions ne respectent aucune structure particulière, aucun dessin. Le labyrinthe qu'on devine dans ses actions n'est jamais qu'un accident de parcours et le résultat d'une interprétation qui cherche des motifs là où il n'y a que dispersion.

3.1 La voie de l'idiot

Le tueur en série ne fait pas acte de parole, mais de silence. De ce silence qui n'est pas absence de mots, cependant, mais absence de sens, absence de raison. Eric Weil l'a bien exprimé, pour l'être violent, l'essentiel de son expérience « ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente »³⁹ Pour Weil, l'être qui habite la violence, n'a aucun recul, aucune possibilité de réflexion sur ses actes mêmes. La violence n'est pas un choix, elle ne lui apparaît pas comme une possibilité, mais comme un monde, une sphère.

Pour le violent, l'idée même d'une cohérence absolue, d'une vérité totale totalement révélée, est dénuée de sens : il n'est pas là pour voir, il lutte ou il subit, et, luttant ou subissant, il s'exprime; [...] il est négativité au milieu de ce qui le nie, il n'a pas de discours cohérent et ne cherche pas la cohérence; ne cherche même pas la non-contradiction la plus pauvre.⁴⁰

Le tueur n'est pas philosophe, il est l'antithèse de la philosophie. Il est ce qui la nie. C'est la brutalité réintroduite comme principe premier, comme thème identitaire. Roy Edgley l'affirmait déjà il y a trente ans, « la violence n'est ni rationnelle ni irrationnelle, la violence n'est pas la déraison (unreason), mais la non-raison (non-reason) »⁴¹.

³⁸ Comme l'indique le témoignage de Dennis Nilsen, un tueur en série britannique incarcéré, la figure du serial killer véhiculée dans les films et les médias, est présentée « comme une figure omnipotente, ce qui est un pure mythe. Ce sont ce pouvoir et sa manipulation qui plaisent au public. Mais ça n'a rien à voir avec la réalité. Mes crimes provenaient d'un fort sentiment d'inadéquation et non de puissance. Je n'ai jamais eu de pouvoir dans ma vie. » (*Ibid.*, p.6)

³⁹ Eric Weil, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Roy Edgley, « Reason and Violence: A Fragment of the Ideology of Liberal Intellectuals », in *Practical Reason*, Stephan Körner, éd., Oxford, Blackwell, 1974, p. 126.

Et c'est bien ce que met en scène Oates dans *Zombi*. Son Quentin, narrateur autodiégétique, n'est pas un surhomme, un Dédale pervers ou un artiste du mal, mais un idiot incapable d'introspection. Ses pensées sont d'une grande naïveté, à la manière de Benjy dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner, capable de décrire une partie de golf sans rien comprendre du jeu ou des gestes des joueurs. Quentin, quant à lui, vit dans un monde de fantasmes, où l'autre est absent comme sujet, et uniquement présent comme figure d'autorité (parents, médecins et officiers) ou objet de désir, d'un désir irrépressible et morbide. Tout au long des 57 chapitres du roman – ils sont d'inégales longueurs, certains réduits à un seul paragraphe –, nous suivons Quentin dans son quotidien. Il est en liberté surveillée, ayant été reconnu coupable de s'être attaqué sexuellement à un adolescent, qu'il s'apprêtait à tuer mais qui a réussi à s'enfuir; il est suivi par un psychiatre et doit participer à une thérapie de groupe; son père l'a inscrit à des cours dans un collège technique et il travaille comme concierge dans une résidence d'étudiants, propriété de sa grand-mère. Nous assisterons, tout au long du roman, à l'abduction et à la mise à mort de quelques jeunes hommes, au projet de Quentin de se fabriquer des zombis, en pratiquant à l'aide d'un pic à glace des lobotomies tout aussi sauvages qu'inefficaces, ainsi qu'au rapt et au meurtre d'un jeune garçon, identifié uniquement par le surnom d'ÉCUREUIL. Quentin baptise toutes ces victimes de ces termes d'affection – comme un enfant le ferait avec ses toutous : BALAISE, YEUX-RAISIN, PATTES-DE-LAPIN, SANS-NOM, surnoms toujours écrits en majuscules. Ces noms sont chez Quentin la marque d'un désir qui ne parvient à se manifester que par un assujettissement complet. Les victimes perdent leur nom et leur identité propre, prélude à leur perte de volonté et de conscience, qui les transforme en objets d'un fantasme de domination.

L'enlèvement d'ÉCUREUIL ne passe pas inaperçu cependant. C'est la première fois que Quentin s'attaque à un caucasien et à un jeune qui n'est pas en fuite ou loin de sa demeure. Des policiers viennent interroger Quentin, dont le nom apparaît sur la liste des délinquants sexuels du comté, et fouiller son logement. Mais sans succès, Quentin a eu le temps d'éliminer toutes les traces de ses actions passées. Le roman se termine, et notre héros n'est toujours pas appréhendé. C'est en toute impunité qu'il est parvenu à se faufiler entre les mailles du système. Comme Jean-Claude Romand, il a réussi à se faire oublier.

Le roman n'a rien d'un polar. *Zombi* est une plongée subjective dans le discours et les pensées d'un psychopathe. Comment réfléchit un homme qui rêve de transformer ses amants en morts-vivants? À quelles formes de conscience avons-nous droit? À quelle parole, à quel monologue

intérieur? La réponse donnée par Oates est simple : c'est le silence de l'idiotie qui s'impose. Une parole sans profondeur. Une pure surface, uniquement préoccupée par des pensées narcissiques. Les idiots sont fréquents en littérature, de Dostoïevski à Faulkner, en passant par Steinbeck, Kosinski, DeLillo, Auster, etc. Comme les enfants sont dits le faire, ils viennent révéler des vérités dont la trop grande simplicité les fait habituellement passer inaperçues. Ces idiots sont surprenants, ils apparaissent d'emblée comme la figure même de la défamiliarisation, dont les effets sont toujours bénéfiques. Ils apportent un regard nouveau qui assure une connaissance salvatrice, voire une catharsis. Mais Quentin n'a rien de l'idiot bienfaisant. Sa simplicité est menace. Il a tout du loup qui ne sait rien de ses pulsions, sauf comment les assouvir. Il n'aide personne à mieux y voir, pas même le lecteur qui reste plutôt abasourdi par une telle violence sans limite.

Son silence n'est pas la « non-réalisation d'un acte d'énonciation »⁴², il n'est pas absence d'énoncé, mais une impuissance, une opacité sémiotique (plutôt que langagière). Ses silences ne cachent rien, mais ce qui est montré est de l'ordre de l'échappé, du non-compris. Les mots sont drus, les phrases sont à la limite de l'insoutenable; mais nous n'avons aucune difficulté à les comprendre. Leur opacité se loge en fait dans la relation du sujet à sa violence. Quentin n'a aucun discours sur sa violence, il l'habite simplement. Et elle apparaît comme un logement insalubre, infesté de vermine... Mais, le regard s'habitue à tout, même au plus sombre des caveaux. Le silence de Quentin est une insuffisance de la pensée et du langage. Une incapacité à reconnaître la violence pour ce qu'elle est. Van den Heuvel explique que, dans certaines circonstances,

les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce qui doit être exprimé dans une situation donnée. Nous retrouvons là l'épuisement des moyens verbaux et l'impuissance du locuteur à qui les outils de la communication manquent, soit parce que les mots appropriés font défaut, soit que les mots disponibles sont tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables, inopératoires aux yeux du sujet⁴³.

Van den Heuvel pense aux personnages de Camus ou de Robbe-Grillet. Mais pour Quentin, les mots ne sont pas usés, ce sont de purs délices, mais la réalité qu'ils dessinent est à l'opposée de l'ordre du monde. Elle a tout de l'horreur et de la plus sombre appréhension.

PATTES-DE-LAPIN en qui je plaçais tant d'espoir, parce qu'il était le premier, s'est contorsionné comme un fou quand j'ai inséré le pic à glace selon l'angle du dessin à travers l'« orbite osseuse » au-dessus du globe oculaire (ou autre chose, de l'os en tout cas) & a

⁴² Pierre Van den Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 67.

⁴³ *Ibid.*, p. 82.

hurlé à travers l'éponge que j'avais enfoncée & attachée dans sa bouche au point de briser le fil métallique lui ligotant les chevilles mais il n'a pas repris conscience & est mort au bout de [douze] minutes alors que je lui faisais couler de l'eau froide sur le visage pour laver le sang & le ranimer. Mon premier ZOMBI... un foutu zéro pointé. (66)

L'autre n'existe pas comme sujet pour Quentin. Il est un zombi en devenir. Une victime sur le point de se transformer en pantin et esclave sexuel. Quentin parvient à séduire ces hommes, qui acceptent volontiers de le raccompagner chez lui. Mais ils ne savent pas que leur acquiescement est le prélude à une relation que même la mante religieuse n'exploite pas de façon aussi sadique. Quentin ne se cherche pas des amants; il requiert des morts-vivants. Ses pulsions sadiques sont prépondérantes. Comme le signalait Erich Fromm, le sadisme trouve sa source :

dans un besoin essentiel, celui d'avoir une maîtrise complète sur l'autre, de le transformer en objet de sa volonté, de devenir son dieu et d'en faire ce qu'on veut. Pour parvenir à de telles fins, l'humiliation et l'asservissement sont les moyens les plus efficaces. Mais le but suprême est de faire souffrir, car il n'y a pas de plus grand pouvoir sur l'autre que de le forcer à souffrir sans pouvoir se défendre.⁴⁴

Les zombis de Quentin répondent parfaitement à ce besoin de maîtrise complète. Le tueur entend transformer ses amants en chose. Il entend assurer sa domination en éliminant toute volonté, toute forme de vie. « Tout meurtre, toute action de tuer, » explique Alexis Philonenko, « délimite un espace de *silence* et de *domination*, un arrêt, un *never-more* où la victime ne semble pas davantage paralysée que le prédateur. »⁴⁵ L'un et l'autre sont en effet figés dans un pur instant, celui de la domination complète et inaltérable impliquée par la mise à mort.

La domination est une façon de nier toute possibilité de relation. Quentin craint d'ailleurs plus que tout le contact visuel. À tout moment, dans la première partie du roman, il dit l'éviter. C'est que le contact visuel rend manifeste la subjectivité de l'autre. Elle est une forme de communication. Or, Quentin ne veut surtout pas communiquer. Il ne veut surtout pas que l'autre puisse lire dans ses yeux, qu'il soit vu et par conséquent reconnu pour ce qu'il est. Il ne faut pas regarder ce qui ne doit pas nous voir.

Dans ce monde enfantin qu'il habite où la pensée magique tient lieu d'épistémologie, le moindre désir devient vite un projet qu'aucune censure ne vient restreindre. Il lui a suffi de lire des encyclopédies médicales et des articles de revues sur les lobotomies pour s'imaginer en pratiquer une sur ses victimes. Il découpe une définition dans un manuel universitaire. « JE

⁴⁴ Erich Fromm, *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*, New York, Harper & Row, 1964, p. 32.

⁴⁵ Alexis Philonenko, *Tueurs. Figures du meurtre*, Paris, Bartillat, 1999, p. 15.

VOYAIS PRESQUE MON *ZOMBI* SE MATÉRIALISER DEVANT MES YEUX » (48), s'écrie-t-il en lisant le texte, comme si, entre les mots et la pratique n'existait pas un gouffre immense que même la meilleure des intentions ne pouvait combler. D'ailleurs, ses lectures savantes ne sont pas pour lui source de savoir, mais d'excitation : « J'étais excité en train de BANDER en découpant ces pages, je savais que c'était un *TOURNANT* dans ma vie. [...] Je savais que j'étais capable de pratiquer une lobotomie transorbitale même si cela devait rester secret. Tout ce qu'il me fallait, c'était un pic à glace. & un spécimen. » (50-51)

Quentin est un excellent chasseur, mais il fait un piètre chirurgien. Ses proies meurent toutes les unes après les autres, quand il entreprend de les transformer en zombi avec son pic. Ses trois premiers essais sont des échecs retentissants. *PATTES-DE-LAPIN* meurt après douze minutes. *YEUX-RAISIN* survit pendant sept heures, dans un état végétatif. *BALAISE*, le plus imposant des trois, résiste pendant quinze heures. Mais il trépassé pendant que Quentin le sodomise, espérant ainsi le discipliner.

Le tueur parvient difficilement à conserver son calme pendant ses relations sexuelles. La seule pensée d'une domination complète de l'autre suffit à le faire jouir. Et ses orgasmes sont puissants.

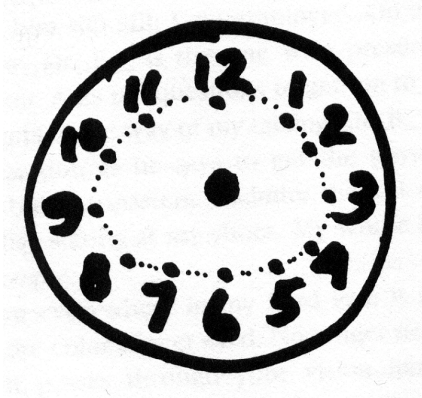
[*SANS-NOM*] était dans la baignoire maintenant tout nu & l'eau coulait & ça le terrorisait IL SAIT IL SAIT! Même avant de voir le pic à glace. [...] Je lui ai immobilisé la tête dans le valet & appuyé le pic à glace (que j'avais stérilisé sur la plaque chauffante de la cuisinière) contre son œil droit comme indiqué sur le dessin du docteur Freeman mais quand je l'ai inséré dans l'« orbite osseuse » *SANS NOM* a paniqué crié à travers l'éponge & le sang a giclé & j'ai joui, j'ai perdu mon sang-froid & j'ai joui, si fort que je continuais à JOUIR & JOUIR COMME UNE CONVULSION sans pouvoir m'arrêter ni même respirer [...]. (95-96)

Oates semble s'être inspirée du manuel du parfait petit sadique, dont la jouissance n'a que peu à voir avec la sexualité, mais dépend au contraire d'un désir de puissance. Comme tout psychopathe, Quentin n'a aucune empathie. Il est incapable de réagir à la souffrance de ses victimes, au contraire il est fasciné par elle, par le sang qui gicle et se répand, par les bras tordus de douleur, par les regards liquéfiés des amants sodomisés. Il a tout de l'enfant dont les expérimentations l'amènent à disséquer insectes et animaux. Pour l'enfant, les bestioles n'ont aucune subjectivité; elles n'existent pas en soi. Arracher une fleur ou tuer un oiseau à coups de carabine à plomb reviennent au même. Il n'y a que le plaisir de maîtriser ces choses. De les vaincre et de les anéantir.

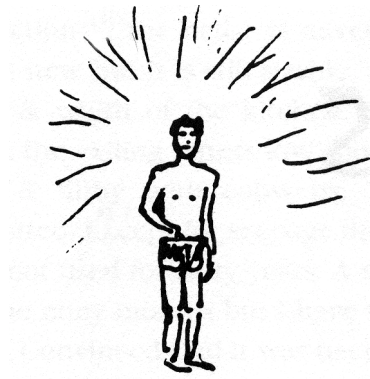
Quentin est un enfant qui n'a jamais grandi ni dépassé le stade de l'expérimentation. Dans son esprit, il n'est pas dangereux, il se perçoit même comme une victime, persécutée par les autorités. Ils ne connaît de réalité qu'imaginaire, où les lois répondent à une logique infantile. Je veux un ZOMBI, déclare Quentin : « Un ZOMBI dirait : 'Dieu te bénisse, maître. Tu es généreux & miséricordieux.' Il dirait : 'Encule-moi à me défoncer les boyaux, maître.' Il mendierait sa nourriture et & il mendierait l'air qu'il respire. » (f-60) C'est le monde des désirs océan. Des mers où l'autre n'a aucune réalité, la victime étant une source de jeu et de plaisir, d'une domination sans limites.

Cette infantilisation et cette idiotie du personnage sont marquées de diverses façons dans le texte de Oates. Les phrases sont simples et parfois même asyntaxiques : les sujets n'ont pas de verbes ou alors les verbes transitifs n'ont pas de compléments. La ponctuation est déficiente. Tous les « et », la conjonction de coordination, ont été remplacés par des esperluettes (&). Quentin fait grand usage de raccourcis et de pensée magique. C'est un enfant qui s'exprime, avec cette absence de maîtrise qui caractérise le premier accès à la parole.

Pour appuyer cette parole déficiente, la dimension iconique du texte est surdéterminée. Les mots et les phrases en majuscule ou en italique, les esperluettes, les noms propres réduits à leurs initiales suivis de points de suspension dans la traduction française (Q... P...), les numéros de chapitre écrits à la main favorisent une interprétation infantilisante du texte. Et les dessins, omniprésents dans le roman, accentuent cette impression. On en dénombre 24 (si on ne compte pas la reproduction d'une planche anatomique). Ils sont naïfs, faits de traits épais et peu précis. Dispersés à travers le texte, ils représentent, les uns, des objets : une clé, un cadran sans aiguille, un pic à glace, une lune; et les autres, des êtres et des situations : des yeux, un visage, un jeune garçon en costume de bain entouré de rayons comme un soleil, un père accompagné de son fils et jetant dans une poubelle des revues. Chaque fois, l'aspect puéril des dessins ressort d'emblée et leur fonction est claire : ils se substituent à la description et viennent compléter une parole qui peine à identifier ses propres objets.



(6)



(101)

Le silence de Quentin, il est là dans ces dessins qui montrent les objets de son monde. Puisqu'il ne peut dire, puisqu'il ne parvient à s'exprimer, ces images prennent le relais. Mais, comme les dessins sont rudimentaires, ils n'ajoutent aucune information réelle, ils ne font que confirmer leur valeur pour Quentin, leur importance symbolique. Le roman apparaît comme un *scrapbook*, collection à la fois d'images et de pensées, réunies dans le désordre le plus grand.

Dès le début du roman, d'ailleurs, l'image rudimentaire de la montre sans cadran de Quentin nous avertit que la temporalité du roman sera perturbée, que les pensées du narrateur ne suivront pas une logique temporelle stable, mais erreront d'un objet et d'un temps à l'autre au gré des chapitres. C'est un monologue intérieur, la forme littéraire et narrativisée d'un musement, d'un labyrinthe cognitif. Le temps, énonce d'entrée de jeu Quentin, « s'il est AU-DEDANS, on fait ce qu'on veut. Tout ce qu'on veut. On crée son propre Temps. En arrachant les aiguilles d'une pendule par exemple comme je l'ai fait un jour & du coup il n'y a plus que le cadran en face qui vous regarde. » (12) Il n'y a pas de temps objectif, annonce *Zombi*; et il n'y a pas de temps pour les zombis, suggère-t-il. Ils sont comme un cadran sans aiguille, toujours vivants, puisqu'on entend battre leur cœur, mais déjà mort, puisque n'affichant plus aucun signe de cette vie. L'horloge sans aiguille est un visage sans yeux, qui ne peut donc plus retourner le regard.

Dans la violence, d'ailleurs, le temps se désagrège et son expérience se défait. Il n'y a plus de passé ni d'avenir, c'est dire qu'il n'y a plus de présent, plus d'attente ni de souvenirs, il n'y a plus qu'une masse confuse d'impressions et de perceptions, qui se distribuent sur un espace plutôt que sur une durée. Le présent n'existe comme tel que parce qu'il se distingue de ces autres temps qui le bordent. Une fois ces distinctions perdues, il disparaît lui-même et la pensée qui pouvait s'en

servir comme repère dans ses avancées n'est plus qu'errance et effroi. Le cadran sans aiguille est une métaphore pour dire le chaos d'un monde dont plus aucun garde-fou ne retient la dispersion⁴⁶.

3.2 Le temps de la série

Le temps est une donnée fondamentale de la définition du tueur en série. L'idée même d'une série le suggère, les meurtres s'étalent dans le temps. Si pour les victimes, le temps se dissout pour se transformer en pure violence; pour l'observateur et le lecteur, le spectacle de cette violence se distribue en épisodes et en chapitres, dont la distribution assure l'effet de suspense. C'est d'ailleurs ce qui distingue le tueur en série du tueur fou : la violence de l'un se déploie sur le mode du suspense, tandis que celle de l'autre apparaît comme une catastrophe.

Le tueur fou est un forcené dont la violence éclate de façon brusque et désordonnée. Un beau matin, il se rend dans un fast-food, une école ou un bureau de poste et il ouvre le feu sur tout ce qui entre dans son champ de vision : femmes, enfants, couples, adolescentes, hommes d'affaires, préposés. Tout y passe. Aveuglé par sa colère, il tue sans discernement. Souvent, par la suite, il retourne son arme contre lui, manifestation ultime de sa colère. Personne n'est épargné. La fusillade entraîne la fin de son monde qui ne se complète qu'au moment de sa propre disparition. L'exemple de Jean-Claude Romand est emblématique de cette explosion subite du tueur fou. La violence éclate d'un coup et elle est meurtrière. Rien ne permettait de l'anticiper, en surface du moins. La violence y apparaît tout à fait comme un tremblement de terre : une déflagration fulgurante, concentrée dans sa durée, mais qui est le résultat d'une tension souterraine, du choc de plaques tectoniques, comprimées les unes contre les autres. Pour Romand, l'une de ces plaques est le régime narcissique de sa vie imaginaire, et l'autre est faite des impératifs et contraintes de sa vie réelle. Leur ultime choc a des conséquences foudroyantes. Mais le séisme, pour imprévisible qu'il ait pu paraître pour ceux qui habitaient en surface de ce monde, se préparait depuis longtemps. Et la violence longtemps retardée emporte tout sur son passage.

⁴⁶ L'intertextualité au roman de William Faulkner, *The Sound and the Fury* est évidente. Dans le deuxième monologue qui relate les événements du 2 juin 1910 et qui se présente comme une réflexion sur le temps, Quentin relate qu'il a intentionnellement brisé sa montre en la frappant contre le coin d'un meuble, puis en arrachant les aiguilles du cadran. Il entend le mécanisme continuer à tourner, mais la montre ne peut plus marquer le temps. Le texte nous dit d'ailleurs que « time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clocks stops does time come to life. » (New York, Random House, 1984 [1929], p. 85) Et ce temps, c'est celui réticulaire de la pensée.

La violence du tueur en série est insidieuse. Elle s'étire comme un élastique. Sa colère n'est plus une émotion, mais un mode de vie. Une forme de conscience qui crée sa propre réalité. Le tueur en série savoure chaque mise à mort qui comble son appétit. Mais le meurtre crée un accoutumance. Et la faim revient toujours plus rapidement. S'il y a des intermèdes entre les meurtres, ceux-ci deviennent, comme le tueur prend de l'expérience, de plus en plus brefs. Le calcul est simple : plus la série augmente en nombre, et plus la période de repos se rétrécit. Le fantasme requiert toujours plus de sang, toujours plus de sensations.

Les crimes sont prémédités et intégrés à un rituel. Le tueur tend à maîtriser tous les éléments de son acte et son fantasme meurtrier sert de principe organisateur. Il suit un scénario préétabli, qui peut porter sur les mises à mort ou sur les façons d'identifier et de capturer ses victimes. Les variables sont innombrables, mais elles sont choisies avec précision. Les lobotomies au pic à glace de Quentin répondent à cette ritualisation. Par contre, les événements peuvent se précipiter, les faits s'emballer, telle partie du rituel déraiser. La victime peut résister plus que de coutume ou échapper à l'emprise de son bourreau. Quelque chose aussi dans la logique interne du fantasme peut amener le tueur à bâcler ses gestes. Une demande inopinée de la mère, par exemple, ou d'un proche parent. Il peut entendre des voix, qui se font plus pressantes et qui réclament du sang et de nouvelles victimes. L'alignement des planètes peut requérir une action immédiate ou la recrudescence des marées, l'apparition d'un phénomène climatique.

Les périodes de repos deviennent généralement de plus en plus brèves. Après le premier meurtre, le tueur peut rester inactif pendant des mois, atterré par ses propres actions, certain qu'il ne recommencera jamais ou qu'il se fera attraper dans les plus brefs délais. Mais au fur et à mesure que le temps passe, le souvenir s'émousse, le sentiment d'invulnérabilité augmente, et le désir de répétition grandit. Le tueur oublie la terreur que le contact avec la mort lui a procurée initialement, pour ne plus penser qu'à la jouissance ressentie, de même qu'au sentiment de domination sur la victime. Une domination totale, jusqu'à la mort. Tous ces gestes fantasmés, et jusqu'à ce moment réprimés, il peut enfin les entretenir et passer à l'acte. Incarcérer, attacher, torturer, violer, déchirer, assujettir, terroriser, disséquer. L'aura de ces gestes l'emporte sur la peur de se faire attraper et celle, tacite, de sa propre monstruosité subitement révélée.

Le comportement de Quentin, dans *Zombi*, répond tout à fait à ce scénario établi par les *profilers* chargés d'étudier les tueurs en série. Mais il faut dire que sa figure, dans le roman d'Oates, est inspirée d'un véritable tueur en série. Quentin est la reprise fictionnelle d'un

dénommé Jeffrey Dahmer, tueur en série reconnu coupable en 1992 et réputé pour ses actes de cannibalisme, de nécrophilie et son projet insensé de se créer des zombis, à l'aide de lobotomies maison. Dahmer a tué 17 hommes, dont seize entre septembre 1987 et juillet 1991. Son tout premier meurtre avait eu lieu neuf ans plus tôt et, comme le veut le profil des tueurs en série, Dahmer était resté inactif de longues années.

Il a été arrêté quand sa dernière victime a réussi à s'enfuir. Tracy Edwards, un afro-américain de 32 ans, titubait sur la rue des menottes aux poignets, quand des policiers l'ont arrêté. L'homme leur a raconté un récit surprenant. Il s'était rendu chez un individu, avait commencé à se sentir groggy après quelques verres d'alcool et, tandis qu'il regardait un vidéo à la télé avec son hôte, celui-ci avait sorti un couteau et avait commencé à le menacer. Il disait vouloir lui arracher le cœur pour le manger.

Edwards a été chanceux, il a été pris au sérieux par les policiers. Une scène presque identique s'était produite quelques mois plus tôt avec des résultats inverses. Un jeune homme de 14 ans, Konerak Sinthasomphone, avait accosté des policiers, leur demandant de le sauver d'un dangereux prédateur. Pendant qu'il tentait de les convaincre, Dahmer est arrivé, calme et attentionné, et il a expliqué qu'il s'agissait d'une banale querelle entre homosexuels. Les policiers avaient remarqué que le jeune était dans un état second et ils ont laissé Dahmer ramener sa victime à la maison. Il faut dire que, tandis que son amoureux du moment provenait d'une minorité ethnique, le psychopathe était un grand blond au visage régulier. Il n'avait rien d'un monstre. Tout comme Romand, il réussissait aisément à se faire oublier, à faire oublier que, sous ses dehors charmants et bénins, se cachait un sadique assoiffé littéralement de sang et de chair.

Les policiers ont donc escorté Tracy Edwards chez son hôte. Ce dernier a tenté d'atténuer les événements et d'expliquer son comportement. Il venait de perdre son emploi dans une fabrique de chocolat, il avait bu et s'était emporté. Il ne fallait pas prendre au premier degré ce que racontait Edwards. Les policiers n'ont pas été convaincus et ils ont pénétré dans l'appartement où les découvertes macabres se sont multipliées. Dans la chambre à coucher de Dahmer, ils ont trouvé des polaroids de corps démembrés. Dans le réfrigérateur, les attendait la tête d'un homme, encore fraîche et négligemment déposée sur une étagère. Trois autres têtes étaient entreposées dans le congélateur, accompagnées de nombreuses paires de mains et d'une incroyable quantité de viande humaine. Deux autres crânes, nettoyés et peints en gris, ornaient la commode de la chambre à coucher. Des sexes mâles étaient conservés dans du formol et des centaines de

photographies rudimentaires des victimes, avant et après leur mort, étaient cachées dans la garde-robe. Toutes les étapes de leur démembrement y étaient illustrées.

Jeffrey Dahmer a avoué ses crimes. Il a été condamné à 957 années de prison, mais il n'en a purgé que deux, tué à coups de manche à balai par un autre prisonnier. Le cas a été grandement médiatisé aux États-Unis, Dahmer est devenu une figure publique. Il l'a été en raison, d'une part, du fort contraste entre l'apparence bénigne du tueur et la violence de ses gestes, dont le spectre allait du cannibalisme à la nécrophilie; et, d'autre part, de l'absence presque complète de justifications. Les tueurs en série viennent de milieux familiaux violents, où ils ont été abusés sexuellement, abandonnés, torturés physiquement et psychologiquement. Or, Dahmer est issu d'un milieu sans grands problèmes, si on oublie le divorce de ses parents. Rien dans son passé ne laissait présager, comme avec Jean-Claude Romand d'ailleurs, une telle aberration comportementale.

La fascination morbide pour Dahmer s'explique peut-être par l'effroi que suscite cette absence de cause et de prétexte. Par l'opacité complète du spectacle qu'il offre au regard. Comment comprendre en effet qu'un enfant à l'allure normale, issu d'un milieu ordinaire, soumis à des expériences courantes et vivant une existence somme toute banale, se transforme en psychopathe? Qu'est-ce qui l'explique, si l'expérience de vie ne peut le justifier? Que vient-il révéler de la nature humaine? De la violence elle-même? Sûrement qu'elle sait se cacher sous des formes bénignes et qu'on ne parvient bien souvent à l'arrêter qu'une fois son cours longuement suivi.

On n'est guère surpris d'apprendre, dans ce contexte, que le psychopathe est devenu, comme bien d'autres figures de tueur ceci dit, de Adolf Hitler à Charles Manson, le prétexte à une importante production culturelle, qui atteste de la commercialisation de la violence à notre époque et de la fascination pour son spectacle. En plus des livres spécialisés de *True Crimes*, composés de l'expertise d'enquêteurs et de *profilers* qui font des meurtres leur quotidien⁴⁷, on compte un mémoire, celui du père qui a tenté de se justifier⁴⁸, au moins trois romans⁴⁹, des films,

⁴⁷ À titre d'exemple, mentionnons : *American Justice: Dahmer: Mystery of a Serial Killer*, de Robert Ressler; *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, de Richard Tithecott et James R. Kincaid; *The Man Who Could Not Kill Enough: The Secret Murders of Milwaukee's Jeffrey Dahmer*, de Anne E. Schwartz; *Step into My Parlor: The Chilling Story of Serial Killer Jeffrey Dahmer*, de Edward Baumann; *Milwaukee Massacre: Jeffery Dahmer and the Milwaukee Murders*, de Robert Dvorchak et Lisa Howlewa; *Jeffrey Dahmer*, de Joel Norris; *Massacre in Milwaukee: The MacAbre Case of Jeffrey Dahmer*, de Richard W. Jaeger, M. William Balousek et Karen FASTER; *The Shrine of Jeffrey Dahmer*, de Brian Masters; etc.

⁴⁸ Lionel Dahmer, *A Father's Story*, New York, William Morrow and Company, 1994.

des bandes dessinées, des pièces de théâtre, des chansons, de la poésie et même une communauté virtuelle. Sa beauté fascine, de même que l'horreur de ses méfaits et le caractère inhabituel de sa vie. Il reste une énigme qui apparaît dans son opacité. Or, ces productions entretiennent la figure du tueur, elles l'alimentent et lui assurent une grande pérennité. Elles la radicalisent aussi, transformant ses frasques improvisées en faits d'armes.

3.3 Du tueur au zombi

Dans son roman, Joyce Carol Oates ne cherche pas à héroïser Jeffrey Dahmer. Elle prend le contre-pied de la tendance actuelle à diaboliser les serial killers, afin d'en accroître la stature, et elle met en scène un Quentin faible d'esprit et sans grand discernement. Ainsi, *Zombi* n'est pas un roman policier, opposant le monstre à un enquêteur dans le combat séculaire du bien contre le mal⁵⁰, mais une narration moderniste, proche en cela de celle de Faulkner, dans la première partie de *The Sound and the Fury*, qui laisse la parole à Benjy, l'idiot. Oates ne cherche pas à confirmer une figure, celle d'un monstre psychopathe aux pouvoirs presque surhumains, d'un ogre plus grand que nature, mais à saisir les failles d'une subjectivité, incapable de justifier ou de décrire ses propres excès de violence. Elle entreprend de dire « je », de simuler cette énonciation singulière et de se rendre aux limites du dicible, où le scandale d'une folie sadique et meurtrière l'emporte sur les possibilités de sa mise en récit. Elle fait ce que les *profilers* font, c'est-à-dire se glisser dans la peau du tueur, pour en faire surgir la logique singulière et les défaillances. Elle ne cherche pas à montrer, avec cette sécurité que la mise à distance du regard permet d'obtenir; mais, habitant l'espace même de sa conscience ouvert par sa parole, à se mouler à cette pensée, afin d'en anticiper l'évolution. Elle habite en fait l'arrière-scène, là où les masques tombent, celui héroïque de l'ennemi délaissé au profit d'un visage d'enfant médusé par ses propres agissements.

LES YEUX DE PAPA derrière ses verres miroitants. Fixés sur moi comme quand j'avais deux ans accroupi en train de chier sur le sol de la salle de bains & quand j'avais cinq ans en train de jouer avec ma quéquette d'enfant & quand j'avais sept ans & les saignements de nez d'un autre gosse sur mon t-shirt & quand j'avais onze ans de retour de la piscine où mon ami Barry s'était noyé [...]. (42)

⁴⁹ *Exquisite Corpse* de Poppy Z. Brite; *15 Serial Killers: Docufictions* de Harold Jaffe; *Dahmer's Not Dead: Autographed*, de Edward Lee et Elisabeth Steffen.

⁵⁰ Et elle aurait pu très bien le faire, ayant écrit, par exemple, sous le nom de plume de Rosamond Smith, *The Barrens* (New York, Carroll & Graf Publishers, 2001), un roman à intrigue policière centrée sur un tueur en série.

Nous sommes dans la sphère de l'intime, dans le lieu même de la vulnérabilité, quand le regard de l'autre sait exactement où se porter. À quoi ressemble un tueur, quand il n'est pas en spectacle, quand il n'est pas un spectacle? À quoi ressemble cette violence quand elle est *agir* et non résultat? Quand ce ne sont pas ses épiphénomènes qui sont représentés, ses effets de surface *gore*, mais sa désolante vérité?

Zombi se situe là où l'insignifiant rejoint le morbide. Joyce Carol Oates n'a pas cherché à entretenir la figure du tueur, mais à montrer son fragile équilibre. Elle n'a pas cherché à confirmer de l'extérieur son identité, mais à exploiter de l'intérieur la mouvance de sa pensée en action. Elle a choisi une voie à l'opposé de celle adoptée par Emmanuel Carrère, dans *L'Adversaire*, qui, au lieu de s'immiscer dans la peau de Romand afin de découvrir ses désirs et pulsions, a observé une certaine réserve, laissant l'autre hors de soi.

Zombi et *L'Adversaire* sont deux œuvres atypiques. Leur traitement des tueurs et de leur violence ne correspond pas aux diktats du récit policier, quelle que soit sa mouvance ou son format. Même si leurs choix sont diamétralement opposés, ils se rejoignent en se tenant le plus loin possible du spectaculaire et de sa logique radicale.

Ainsi, Carrère écrit un texte génériquement instable. *L'adversaire* n'est pas un témoignage, une enquête, une biographie, un essai ou une auto-fiction, mais un peu tout ça en même temps. Le texte est un chantier, une œuvre essentiellement incomplète, laissée à l'état de processus. Le texte ainsi n'a pas de fin véritable. Il ne se clôt pas, mais se termine sur une fuite en avant, avec un Jean-Claude Romand devenu catholique pratiquant et participant à des groupes de prières. Tout comme le roman narcissique du tueur n'a pas de fin, le texte s'interrompt sans vraiment se terminer. De la même façon, il n'y a pas de fin ni de catharsis au roman de Oates. Il n'y a qu'une interruption. Le roman se termine et tout est encore à compléter. La série est ouverte et en attente de sa prochaine entrée. Le labyrinthe n'a pas d'issue, peut-être bien parce que son centre n'a pas encore été trouvé.

Carrère n'a pas essayé, comme Oates, d'incarner les pensées de son tueur, mais de rendre évident ses schèmes, des schèmes qu'il comprend trop bien, si on se fie à ses propres aveux. Romand est pour lui une figure et il a choisi de se mettre en scène dans sa fascination. Le tueur est un objet de pensée qui l'éblouit et qui menace même de le perdre. Son récit est donc aussi un combat, non pas contre Romand, mais contre lui-même. La figure qu'il met en scène n'est pas celle simple, et par moment caricaturale, d'un tueur fou, mais celle inusitée d'un mythomane,

d'un être double qui habite la frontière entre le réel et l'imaginaire. S'il se révèle, aux yeux de ses victimes au moment de leur mort, être un démon, voire l'Adversaire, la figure du Diable, il apparaît pour Carrère comme son PERSONNAGE, c'est-à-dire comme l'incarnation même, la forme accomplie d'une figure qu'il n'a cessé de poursuivre tout au long de sa carrière d'écrivain. En effet, que ce soit dans ses romans *La classe de neige*, *Hors d'atteinte?*, *La moustache*, dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, sa biographie de l'écrivain américain Philip K. Dick, ou dans *Le détroit de Behring*, son essai sur l'uchronie, Carrère n'a pas cessé d'être fasciné par les liens multiples entre l'imaginaire et le réel, et par la fracture qui peut venir les dessouder. Systématiquement, il a cherché à proposer des personnages ou à rendre compte de personnes qui viennent « menacer le statu quo entre le réel et l'imaginaire. »⁵¹ Or, Romand lui apparaît d'emblée comme la figure accomplie du mythomane, qui parvient pendant toute une vie à menacer le statu quo entre les deux, à faire comme si la frontière qui sépare l'un de l'autre n'existait pas.

Ce n'est pas la figure du tueur fou qui intéresse Carrère dans Romand, c'est celle du mythomane à ce point efficace qu'il parvient à transformer le réel en musée, un musée consacré à maintenir son monde imaginaire en place. De la même façon, ce n'est pas la figure du tueur en série qui intéresse Oates dans *Zombi*, c'est celle de la violence et de ses victimes. Le titre de son texte ne renvoie pas à une figure du tueur, une métaphore permettant de capter son essence, mais à une figure de l'objet de son désir, la figure de la victime parfaite, le zombi.

En se plaçant entre l'arbre et l'écorce et en s'effaçant de la scène de son récit, Joyce Carol Oates n'a pas tenté de s'expliquer face au tueur et à ses actes. Mais ce choix n'a fait que déplacer le processus de symbolisation. S'il ne porte pas sur le tueur lui-même et la fascination qu'il inspire, il le fait sur les victimes. Oates est attirée par les victimes, leurs souffrances et, surtout, leur destin tragique. Ses personnages féminins violés, battus ou simplement laissés pour compte sont légion. Sa capacité à représenter la violence, sous toutes ses formes, est grande et on a régulièrement analysé son attrait pour le gothique (on qualifie son œuvre d'« american gothic », dans la lignée d'Edgar Allan Poe). Son intérêt pour les zombies de Quentin s'inscrit donc, comme avec Carrère, dans une démarche depuis longtemps amorcée et qui trouve chez le tueur une forme accomplie. Les zombies de Dahmer sont de pures victimes, des loques humaines sans espoir, sans conscience. Ils sont la figure accomplie de la victime.

⁵¹ Emmanuel Carrère, *Le détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986. p. 9.

La deuxième partie du roman est ainsi consacrée à ÉCUREUIL, la nouvelle proie de Quentin. Le tueur le surveillera pendant de longues semaines, fantasmera sur son corps et la possibilité de le transformer en zombi, élaborera un plan pour le kidnapper. Il finira par le mettre en exécution, violera l'enfant, le tuera par inadvertance encore une fois et ira finalement cacher le corps. Les trois premiers zombis de la première partie n'étaient en fait que des épreuves préparatoires pour celle décisive, la capture d'ÉCUREUIL. Dans cette partie du roman, le monstre devient à sa façon un Dédale, capable de tendre un piège et de le mettre à exécution. Mais sa figure continue à s'opposer à celle des serial killers fantasmés des récits policiers, qui sont avant tout des Dédale se révélant être des Minotaures. La relation est inversée et le labyrinthe construit par Quentin est rudimentaire.

Dès l'instant où Quentin pose ses yeux sur le garçon, c'est le coup de foudre. L'enfant est l'incarnation même de son désir. La forme ultime de l'amour. Dans une scène qui n'est pas sans rappeler le coup de foudre de Humbert Humbert pour Lolita dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov, où le narrateur voit dans la jeune Dolores l'incarnation de Annabel Lee, son premier amour, morte des suites d'une maladie, Quentin voit immédiatement dans ÉCUREUIL la réincarnation de son ami d'enfance, Barry, mort accidentellement dans la piscine de l'école. Quand il aperçoit ÉCUREUIL autour de la piscine du voisin de sa grand-mère chez qui il se rend tondre la pelouse et faire de menus travaux, Quentin connaît une révélation. Barry lui est rendu...

[...] ça m'a transpercé comme un couteau de voir son visage. Assez ressemblant à Barry pour être son JUMEAU. [...] & MAINTENANT BARRY M'ÉTAIT RENDU! Mais doré-étincelant au soleil & plus beau en fait, sexy comme le sont les jeunes adolescents sûrs d'eux & fanfarons avec leurs copains & crânant devant les filles. ÉCUREUIL est le nom que je lui ai tout de suite donné, ces cheveux châtain rayés blond & son énergie & sa façon de faire le clown & de rire fort. « ÉCUREUIL » m'est venu comme ça & voilà. Ça ne pouvait pas être un simple hasard. Q...P... assommé comme si quelqu'un m'avait frappé sur la tête avec un marteau. & ma bitte alerte, émerveillée.

Car c'était mon vrai ZOMBI. Aucun doute. (115-117)

Barry, c'est la figure de l'amour et du désir pour Quentin. Une figure dense d'un passé subitement déterrée et projetée sur le corps d'un enfant qui ne sait rien du désir qu'il a éveillé. ÉCUREUIL, et le baptême auquel se prête Quentin est indicatif de ce mécanisme d'appropriation, n'est déjà plus un sujet, car il a été transformé en objet, en objet de pensée, inséré dans un processus sémiotique qui viendra bientôt le cannibaliser tout entier. La fascination de Quentin pour la figure d'ÉCUREUIL est semblable à celle de Humbert pour Lolita, voire à

celle de Carrère pour Romand. Quentin se perd dans sa contemplation, entretenant sans cesse dans un musement saccadé l'image fantasmée de sa future victime. Il y trouve énergie et raison d'être. Un monde nouveau s'est ouvert, où Quentin est transfiguré lui-même par la présence d'ÉCUREUIL : « & je voyais avec des YEUX NEUFS, & n'avais besoin que de quelques heures de sommeil débordant de projets, & plein d'énergie musculaire & d'entrain & d'espoir pour la capture de la proie » (134).

ÉCUREUIL est « comme un ange resplendissant » (126), qui transmet une vérité nouvelle. Quentin le décrit d'ailleurs comme son vrai ZOMBI, les trois précédents n'étant donc que des répétitions, des mises en bouche. En fait, la figure même du zombi se déploie avec ÉCUREUIL, passant de la simple victime transformée en esclave lobotomisée, à l'amour parfait, composé d'une part de cette future victime, d'autant plus belle et excitante qu'elle n'est encore qu'un objet désiré, et d'autre part, du souvenir de l'ami d'enfance, mémoire vivante d'un passé venu se fixer sur le corps nubile d'un jeune garçon. Le temps se comprime et le passé vient étendre son emprise sur le présent, déterminant par la force des choses un nouvel avenir, déjà en voie d'actualisation. Le zombi n'y est plus un simple projet, mais une image déjà présente, une figure entière, susceptible d'être animée à souhait et d'être mise en scène dans des récits et des fantasmes de toutes sortes. Le vrai zombi, c'est la victime qui reste animée, malgré l'arrêt de ses fonctions cognitives, animée parce qu'elle porteuse d'une autre absence qu'elle a pour fonction de suppléer.

La deuxième partie du roman explore cette figure. On y voit un Quentin obsessionnel entretenir sans cesse l'image du jeune. Il élabore plans et scénarios, il rêve, fantasme des scènes, fait le guet, se rend à répétition au restaurant où l'adolescent travaille⁵². Il rumine « sur ÉCUREUIL en son absence et en sa présence [...] pensant *Je t'aime, je te désire, je mourrais pour toi* » (127). ÉCUREUIL est d'ailleurs dans un dessin de Quentin littéralement auréolé d'une aura, qui est celle de toute figure puisqu'elle en signale la désirabilité.

Contempler une figure incite au musement et engage le sujet qui s'y adonne dans un labyrinthe de pensées où il peut se perdre. Ainsi, les derniers jours précédant le rapt d'ÉCUREUIL, Quentin devient agité et nerveux. Comme il s'approche du moment fatidique, du centre de son labyrinthe du moment, l'excitation est à son comble. Il est obligé, dit-il, de se

⁵² Le restaurant se nomme Humpty Dumpty, une anticipation ironique des résultats décevants du projet de Quentin de se créer un zombi. Une fois tombé en bas de son mur, rien ne peut réparer Humpty Dumpty...

masturber toutes les deux ou trois heures. Et, pour passer le temps, il écoute la télé. Dans une scène qui anticipe sur celle de *L'adversaire* de Carrère, Quentin pratique un zapping effréné :

Je mange des crêpes bourrées au bœuf de Taco Bell surgelées & boit de la Bud à même la boîte. En passant d'une chaîne de télé à l'autre. Cinquante-deux chaînes et retour à la première. [...] Sur la sixième chaîne, des corps noirs nus entassés quelque part en Afrique. Sur la neuvième chaîne, des enfants qui braillent dans un hôpital bombardé dans cet endroit appelé Bosnie. & fondu enchaîné sur une publicité. C'est votre gouvernement qui vous parle. Sur la onzième chaîne une publicité pour une camionnette cahotant dans un paysage rocailleux désert. [...] (156-157)

Les images se succèdent dans le désordre, hachées, pour reprendre les termes de Carrère, par un « zapping frénétique, une seconde sur une chaîne, deux secondes sur une autre ». Ce musément auquel s'adonne Quentin, c'est le même qui saisit Romand au centre de son labyrinthe. Il est le signe, que nous sommes aux limites de l'oubli et au cœur même d'une violence extrême, occultée, mystérieuse. Si, avec Romand, ce musément survient dans l'interstice entre deux fins, celle de son monde et la sienne propre; avec Quentin, il signale que la violence agit déjà sous forme de loi. Elle est la vérité du tueur et sa logique l'habite tout entier.

Mais les zombis ne répondent jamais aux attentes. Ils ont cette facheuse habitude de ne pas résister aux désirs meurtriers du tueur. Malgré les paroles réconfortantes de Quentin – « je ne te ferai pas de mal, je suis ton ami. Si tu ne me résistes pas. » (176) –, ÉCUREUIL se braque et se défend, son corps se tend, il lutte de toutes ses forces. Il ne se laisse pas sodomiser en criant « Encule-moi à me défoncer les boyaux, maître. » (194) Il se peut que le baillon qui l'empêche de respirer et de crier y soit pour quelque chose, mais Quentin ne peut accepter que son zombi soit autre chose que soumission totale et immédiate. Et il s'énervé, avec les conséquences que l'on peut imaginer. Un autre échec...

Les mêmes désirs à la fois suscitent la figure et provoquent sa disparition. Si chaque zombi est unique, si chaque zombi est le VRAI ZOMBI, l'idéal incarné, la faiblesse de la chair humaine, son caractère instable et vite périssable en réduisent la pérennité et entraînent sa disparition. L'espace imaginaire de la fusion avec le zombi est fragile et se dégrade rapidement. Et puisqu'il ne peut s'étendre, il procède par répétition. C'est ainsi que la série est créée. Elle n'est pas une forme souhaitée, mais le résultat d'une dégradation, d'une perte de qualité des corps à la source de la figure et des rituels qui lui sont consacrés.

4 - La ligne de flottaison

Joyce Carol Oates a bien su représenter ce fait que la victime est toujours, pour le tueur en série, une figure. Que la personne identifiée n'est choisie que parce que certains de ses traits correspondent à ceux de la figure dont il cherche l'incarnation. La victime devient victime car quelque chose en elle répond aux exigences du tueur et à ses scénarios fantasmatiques. Le rituel ne peut se concrétiser que si la place, celle centrale de la victime sacrificielle, est occupée. Le zombi, cette figure idéalisée de la victime consentante et sans conscience, c'est-à-dire sans regard, sans capacité de retourner au sujet son regard, qui de ce fait se perd dans le vide d'une solitude que rien ne pourra jamais combler, ce zombi apparaît quand un corps occupe l'empreinte laissée par une disparition. Le zombi est le signe d'une absence. Celle d'une conscience sur le point de s'absenter, celle d'un esprit déjà absent à lui-même et à ses propres actes.

Les formes que prennent la violence sont innombrables, comme les récits du monde, nous disait Roland Barthes, comme les figures aussi dont les formes varient au gré des signes et de leurs interprétants. Son spectacle contemporain, symptomatique de notre modernité, signale par sa répétition même le caractère essentiellement énigmatique de son sens. La violence se montre plus aisément qu'elle se dit, elle se représente plus aisément qu'elle s'explique. Aussi est-ce en série que nous en produisons le spectacle. Puisqu'elle ne se comprend pas d'emblée, puisque ses raisons profondes nous échappent, nous en exploitons à répétition les ressources, espérant au fil des œuvres et des épreuves nous initier à son sens.

Au cours de cette analyse, trois types de rapports à la violence ont peu à peu été définis. Si, dans un premier temps, une violence fondatrice a été opposée à la violence spectaculaire, l'une et l'autre se situant de chaque côté d'une ligne de flottaison qui en exprime la visibilité, graduellement cette distinction s'est précisée pour s'ouvrir à un troisième terme. À la violence fondatrice, essentiellement occultée, a donc répondu, du côté du visible, une violence dont la représentation s'est trouvée confrontée à son spectacle.

Sous la ligne de flottaison, les deux exemples étudiés ont permis de montrer que le rapport du sujet à sa violence est vécu dans l'oubli et le silence. L'oubli de la scène elle-même, dont la confusion des émotions et des actions est telle que les événements s'effacent d'eux-mêmes de l'esprit du sujet violent. Et le silence de l'incapacité du sujet violent à mettre en mots ce qu'il en est de sa violence. Cet oubli et ce silence sont au cœur d'une violence fondatrice et ils indiquent bien que le sujet ne se contrôle plus. Cela échappe au langage et à la mémoire. Plus rien ne

s'imprime, plus rien ne filtre. La nuit descend sur le sujet qui ne peut plus se voir et qui finit par ne plus se reconnaître, devenant ainsi autre, autre en lui-même, sorte d'identité-transit ouverte à tous les excès.

Les deux textes analysés offraient une représentation nuancée de la violence. Il s'agissait de représentations qui ne tentaient pas d'en banaliser les effets et la réalité, mais de la mettre en jeu de façon critique. La représentation de la violence se distingue du spectacle de la violence du fait qu'elle permet une catharsis, forçant le lecteur ou le spectateur à prendre parti et à évaluer la violence pour lui-même et selon ses propres critères. *Zombi* et *L'Adversaire* permettent, par un processus de symbolisation chaque fois singulier et complexe, de réfléchir sur la réalité de la violence. Ils montrent quel rôle y joue le silence et l'oubli. Le labyrinthe n'y est pas une œuvre conçue intentionnellement, mais les effets accidentels d'un comportement d'une étonnante singularité. Et ils forcent le lecteur, en s'interrompant tous deux sans que jamais une doxa ne soit véritablement atteinte, à s'approprier cette violence et à en déterminer les valeurs et conséquences. Dans notre culture contemporaine, la catharsis passe par l'expérience critique. Elle passe par un double processus de désaisissement, qui permet l'identification, et de resaisissement, qui favorise la compréhension, au détriment de la simple répétition.

Distinguer spectacle et représentation de la violence, c'est, pour reprendre les mots de Marie José Mondzain, « distinguer dans les productions visibles celles qui s'adressent aux pulsions destructrices et fusionnelles et celles qui se chargent de libérer le spectateur d'une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté. »⁵³ Le spectacle de la violence se consume tout entier dans cette logique des pulsions entretenues sans véritable recul. Le spectacle de la violence correspond bel et bien aux représentations contemporaines, spectaculaires et répétitives d'une violence banalisée et, graduellement, exacerbée. Or, dans le spectacle contemporain de la violence, les modalités de la violence fondatrice sont renversées. À l'oubli et au silence se substituent, dans la figure du tueur en série popularisée ces vingt dernières années par exemple, le savoir et la science d'un esprit machiavélique et dominant, à la Hannibal Lecter. Il est un Dédale avant d'être un monstre. Au lieu d'être la combinaison aléatoire et improvisée d'un ensemble hétéroclite d'éléments, les meurtres en série y apparaissent des artefacts d'une grande complexité.

⁵³ Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, op. cit., p. 24.

Or, une tel spectacle est en lui-même violence. Mais c'est une violence qui concerne « non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilitées. »⁵⁴ Son spectacle endort le sujet qui se berce de récits qui entretiennent ses pulsions au lieu de lui permettre de les maîtriser.

En fait, le spectacle répété et répétitif de la violence montre, par la négative – et c'est en cela qu'il est essentiellement opaque –, que cette perte de contrôle est insupportable. Nous sommes prêts à accepter une violence excessive et explicite, qui tend à son ultime limite l'opposition entre la fascination et la répugnance, à la condition expresse qu'elle soit la manifestation d'un ordre supérieur, simplement occulté au premier abord. La violence spectaculaire se doit d'être transcendante et son spectacle sert masquer sa réalité. Et ce qu'il maintient est de l'ordre d'un aveuglement. Il n'incite pas à transformer le monde ou à mieux le comprendre, mais sert à en maintenir intact le statut. Il nous maintient en fait dans l'oubli et le silence, quand il se déploie justement sur leur déni.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.